НАРОДНА
ТВОРЧІСТЬ
ТА ЕТНОГРАФІЯ

1991

2





Дмитро Блажейовський.
Святі Володимир та Ольга.
Полотно, вишивання хрестиком.
Рим. 1970.



Дмитро Блажейовський.
Святі Борис та Гліб.
Полотно, вишивання хрестиком.
Рим. 1975.



Дмитро Блажейовський.
Святі Володимир та Ольга.
Полотно, вишивання хрестиком.
Рим. 1980.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЇ НАУК УРСР І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ РСР

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

2 1991

БЕРЕЗЕНЬ — КВІТЕНЬ

(228)

Науково-популярний журнал

Рік заснування 1925

Виходить один раз на два місяці

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

Адреса редакції:
252001 МСП, Київ-1
вул. Кірова, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Г. Костюк*
Редактори відділів: *І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*
Художні редактори *М. І. Стратілат, В. П. Литвиненко*
Технічний редактор *Т. М. Шендерович*
Коректор *В. С. Гладка*

Київська друкарня наукової книги, 252030 Київ 30, вул. Леніна, 19

Здано до набору 05.02.91. Підп. до друку 01.04.91. Формат 70×108/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 11,55. Обл.-вид. арк. 9,47 + вкл. 0,27=9,74. Тираж 6500 пр. Зам. 6-11. Ціна 1 крб. 80 к.

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 2 (228), март-апрель, 1991. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН УССР и Министерства культуры Украинской ССР. Основан в 1925 г. Выходит 1 раз в 2 месяца. (На украинском языке). Главный редактор А. Г. Костюк. Киев, издательство «Наукова думка». Адрес редакции: 252001 Киев-1, ул. Кирова, 4. Типография научной книги, 252030 Киев 30, ул. Ленина, 19.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

КОЛОМИЙКИ У ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКАХ ІЗ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОЮ ПІСЕННІСТЮ

Досліджуючи коломийку — один з найжиттєздатніших жанрів української народної творчості, вчені-слов'янознавці ще з 20-х рр. XIX ст. звернулися до порівняння її з пісенністю коротких форм інших слов'янських народів. Основні проблеми, які виникли навколо вивчення коломийки, були: генезис, жанрова приналежність, зв'язок з іншими жанрами слов'янської пісенності. Неоднакові аспекти зіставлення й різна широта охоплення матеріалу приводили до різних висновків щодо залежності коломийки від інших жанрів; висувалися взаємовиключаючі одна одну думки про еклектизм чи оригінальність коломийкового жанру, встановлювалися аналогії у віршових розмірах та мелодіях коломийки та інших жанрів слов'янської пісенності[1].

Сучасна фольклористика намітила основні шляхи до з'ясування питань, пов'язаних з дослідженням коломийки та споріднених пісенних жанрів. Враховуючи позиції, започатковані у працях Ів. Франка та В. Гнатюка і розвинутих далі Ф. Колессою, Ст. Людкевичем, М. Грінченком, пізніше, О. Деєм та ін. вважаємо коломийку пісенним жанром, сформованим, в основному, з таких компонентів: танцювальної приспівки, співаної коломийки та окремих строф обрядової і позаобрядової лірики.

При порівнянні коломийки з пісенними жанрами східнослов'янських народів виходимо з положення про те, що кожен з цих жанрів сформувався у стихії пісенності свого народу і ввібрав її характерні риси; у процесі розвитку вирисувалися ще й специфічні, властиві тільки коротким формам, тематичні, композиційно-стильові, ритмо-мелодійні й функціональні ознаки, які й дають підстави порівнювати монострофічну пісенність цих народів. Збіги чи подібності окремих ознак або їх сукупності дозволяють говорити про більшу чи меншу спорідненість пісенних жанрів.

Один з перших дослідників коломийки Вацлав Зелеський наголошував на необхідності вивчати народну пісенність у її зв'язках із життям, оскільки в ній правдиво змальовано в художніх образах характер, почуття, звичаї кожного народу. Пісня «є найточнішим відображенням народного життя» — пише В. Залеський. На докладному аналізі краков'яків та коломийок він підкреслює особливе значення коротких пісенних форм і у фольклорному процесі слов'янських народів, зокрема польського: «всяка поезія — лірична, драматична і епічна у зародках своїх у польського народу проявляється у тій формі»[2].

[1] Детальніше про витоки коломийки і формування її як жанру див. у кн.: Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору.— К., 1973.— С. 69—90.
[2] Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego.— 1833.— S. XXXVI.

Аналогічну думку висловив М. Сумцов, показуючи загальнофольклорну основу коломийок: у ній містяться «поетичні образи з різних форм і родів поезії, — колядки, гаївки, весільної пісні, жнивної пісні, думи...»[3].

Свої міркування про взаємини монострофічної поезії з іншими видами пісенності не тільки свого, а й інших народів висловлювали майже всі збирачі, упорядники й дослідники пісенної творчості. Виявилося, що такий, на перший погляд, локальний жанр, як українська коломийка, має багато аналогів не тільки у слов'янському, але й неслов'янському фольклорі. Так Бела Барток, відомий дослідник угорської народної творчості, добре ознайомлений з пісенністю українців на Карпатах, дійшов висновку, що угорські пастуші пісні постали під впливом української коломийки: «Для західноукраїнської народної танцювальної музики найхарактерніша так звана коломийка. Угорські пастуші пісні (чабанські) їм відповідають і є видозміненими формами коломийок. В угорському фольклорі існує близько 30 груп варіантів цих пісень[4], — пише вчений і зазначає, що під впливом чабанських виникли «куруц-пісні», а пізніше — рекрутські і далі — новоугорська народна пісня. Свого часу Філаретом Колессою був відзначений вплив новоугорської пісенності на українську пісню Прикарпаття[5].

Інший сучасний угорський музикознавець З. Кодай, заперечуючи зв'язок угорської пісенності виключно з коломийками, зближує її з марійськими піснями[6]. Полемізуючи з Кодаєм, В. Гошовський висунув свою гіпотезу: коломийки були занесені в Угорщину українцями, які асимілювалися з місцевим населенням, а їхні пісеньки — зазнали впливу місцевої, тобто угорської творчості, — звідси подібність коломийок як до української, так і до угорської пісенності[7].

Бурхливий розвиток коломийкового жанру в XIX ст. не був винятковим явищем; так само енергійно і стійко утверджувалася у слов'янському фольклорі монострофічна пісенність інших народів: російські і білоруські частушки, польські краков'яки і інші багатоманітні дворядкові пісеньки, що може бути пояснене законами типології. Серед причин, які опосередковано впливали на кількісне зростання монострофічної творчості, можна вказати на прискорений рух суспільного розвитку цієї доби. Зародження ж цих жанрів сягає глибших епох.

Часова амплітуда появи і формування монострофічних пісенних жанрів у східнослов'янському фольклорі досить широка — від середини XVI до середини XIX ст., а хвиля особливої їх активізації припадає на XIX ст. Слов'янська фольклористика, нагромадивши на цей час достатні запаси художньо довершених зразків народної поезії, могла з переконливими підставами заявити про високе естетичне значення, самобутність і оригінальність фольклору, а також оцінити окремі його жанри. Найбільш інтенсивний розвиток монострофічної пісенності, майже водночас відзначений фольклористами слов'янських (і не тільки слов'янських країн), для багатьох сучасників став «загадковим явищем». Не взявши до уваги закономірності розвитку фольклорного процесу, деякі культурні діячі протиставили новаторам давню поезію,— остання, на їх думку, тільки й мала право на існування і визнання.

В 1823 році польський фольклорист Зубрицький, характеризуючи монострофічну творчість українців, імпровізаційний характер її виконання (серед танцювальних пісень такого роду він називає коломийки і коцюрбихи), але ставиться з відвертим осудом до тієї «незліченної кількості коротеньких танцювальних пісеньок — образливих для невинності й тому вартих забуття»[8]. Негативно ставиться до коротких

[3] *Сумцов Н.* Коломыйки.— К., 1886.— С. 10.
[4] *Барток Бела.* Народная музыка Венгрии и соседних народов, 1966.— С. 27.
[5] *Колесса Ф.* Народні пісні південного Прикарпаття.— Львів, 1923.
[6] *Кодай З.* Венгерская народная музыка.— Будапешт, 1961.
[7] *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян.— М., 1971.— С. 207.
[8] Вестник Европы, 1823, № 11.— С. 197.

пісень і М. Максимович, надаючи перевагу старовинній епічній пісенності. П. Безсонов, упорядник збірника білоруських пісень, згадує про розряд коротеньких пісень, званих «скакухами», які часто виконуються під час купальських і масляних свят, називає їх «незчисленними, азартними, майже відворотними», жалкуючи, що й «великоруси грішать у цьому роді»[9].

Занепокоєння викликав «потік нових слів і понять», що через нові твори «проникає в народну творчість, витісняючи самобутність і чистоту поетичних форм народної пісні»[10]. Збільшення питомої ваги коротеньких пісенних жанрів і тенденція до заміщення ними давньої поезії були сприйняті як передвісник загибелі «довгих» пісень: на захист старовини в російському, українському та білоруському фольклорі проти енергійних, активних, всюдисущих монострофи залунали стривожені голоси: «Освячена сторіччями, істино народна білоруська поезія готова виявити тенденцію до поступового вимирання на догоду духові нового часу... Народна пісня місцями зникає на селах, заміняючись найчастіше новішою більше чи менше легковажною пісенькою міської манери... розгульною фабричною частушкою»[11].

Негативна оцінка поширення народних пісень не була одностайна, в ході полеміки висловлювалися і слушні міркування: забування старовинної поезії цілком природне і має аналогії в історії різних народів; відображений у такій поезії старовинний чи відживаючий свій вік світогляд і життєвий устрій стає народові чужий і незрозумілий»[12].

Для кожної історичної епохи характерний один, або декілька жанрів, що користуються найбільшою популярністю, а далі поступово втрачають здатність продуктивного відтворення й залишаються у фольклорному репертуарі як жива спадщина чи реліктове явище. Міра збереженості форми й змісту давньої поезії в нових умовах залежить від того, наскільки ця поезія відповідає суспільним потребам даного історичного моменту та рівневі естетичних уподобань. Зміни суспільно-історичних умов, які опосередковано впливають на зміст і характер поетичного мислення народу, сприяють виникненню творів нової ідейно-художньої спрямованості, вносять корективи у структуру і жанровий склад народної поезії.

Давня творчість ніколи не зникає безслідно, її складові частини вливаються в новішу поезію і нагадують про себе окремими формулами, образно-стильовими засобами, манерою творчої подачі деяких компонентів, тощо. У цьому розумінні «нова пісня — вертушка, частушка або приспівка, — як писав В. Перетц, — не є щось нове. Форма її виробилася з інших розмірів через розростання і розпад; такий же рух паралельно ми спостерігаємо і в польській, і в чеській пісні, не кажучи вже про українську. Часто ця нова пісня є залишком, уламком старої, але ще частіше, очевидно, вона являє собою експромти, що масово народжуються і масово гинуть»[13].

Внаслідок серйозного наукового аналізу слов'янських коротких пісенних жанрів у працях фольклористів, які вбачали у поширенні новотворів зачатки якісно нової поезії, було доведено, що прогресивна сила цих жанрів полягає у їх полемічних можливостях і здатності відгукуватися на події сучасності[14].

Видатний дослідник слов'янського фольклору Ів. Франко підкреслював, «що пісні найновішої формації, які складає наш народ, по

[9] *Бессонов П.* Белорусские народные песни...— М., 1871.— С. 138.
[10] *Махневич Б.* Извращения народного песенетворчества.— Исторический вестник, т. III, 1880.— С. 756.
[11] *Малевич С.* Белорусские народные песни.— Сб. ОРЯС АН, т. IXXXII, № 5.— СПб., 1907.— С. 5.
[12] Див.: *Зеленин Д.* Новые веяния в народной поэзии.— Вестник воспитания, 1901, № 8.— С. 88.
[13] *Перетц В.* Искажения в современной песне.— Библиограф, 1892, № 12.— С. 416.
[14] Див.: *Перетц В. Н.* Современная русская народная песня.— СПб., 1893; *Успенский Гл.* Новые народные стишки. Собрание сочинений в 9-ти томах. Том. 8.—

більшій часті не історичні, а радше сатиричні... свідчать про вищий розвій народного самопізнання, коли народ зачинає критично розглядати суспільний устрій, який його окружає... Ті пісеньки, хоть і не живописують, як історичні думи, характеру і життя всього народу, та зате для всякого чоловіка, живучого сучасним життям, вони, хто знає, чи не важніші, як історичні думи, бо в них найбільше матеріалу для тої науки, котра тепер займає всіх найзнаменитіших учених — до народної соціології»[15]. Отже, йшлося про якісно новий характер відношення творчої свідомості до дійсності, про тип естетичної думки, відмінний від традиційного щодо особливостей художнього враження і відбиття, що вплинуло на зміст і структуру народної поезії.

Повертаючись до питання про роль і місце монострофічних пісенних жанрів — наразі коломийок — Ів. Франко знову наголошує на їх безпосередньому зв'язку із сучасністю, вказуючи що ті короткі пісеньки є не так сучасною епопеєю народного життя, якої колись шукали польські романтики, як величезною панорамою з безліччю живих картин [16].

Таким чином, найважливішою властивістю коротких пісенних жанрів, яка виводила і виводить їх на перше місце у часи соціальних зрушень, є тісний зв'язок із сучасністю, творення буквально по гарячих слідах подій, майже синхронно з ними.

Зацікавившись глибше монострофічною пісенністю, фольклористи переконалися, що вона — неодмінна складова частина фольклору кожного народу.

І справді — пісеньки частушечного типу поширені серед татар (чингляр ве менеглер); туркменів (кошок, гошок, гошма); чувашів, марійців, узбеків (йорк, улани, лянари, баят-газелі); таджиків (рубої); вірменів (хачік), греків-румеїв (удра майда); греків (дистихи); румунів (арделеана); поляків (краков'яки, окронгли, мазури, вирваси); угорців (канашнота, вербункош); чехів і словаків (карічки, галикачки); німців (шнайдегюпфен і гасенгауер); народів Югославії (севдалинки, бечараци, поскочиці, рере); болгар (припявки); індонезійців (пантуни); китайців (жикінг); японців (танка); французів (водевілі); італійців (ритурнелі); іспанців (салереас і капуляс); турків (мані, мане) і т. п.

Та ці аналогії не можуть бути використані при виясненні питання про походження кожного з жанрів; вони тільки підтверджують існування такого різновиду пісенності у фольклорі багатьох народів. Такі твори не виходять за межі інтонаційної культури даної пісенної традиції, — монострофи виконуються на мелодії ліричних пісень і не мають такого функціонального навантаження й громадської ролі, яких, починаючи з 19 ст. набрали російська, українська й білоруська монострофічна пісенна творчість.

У фольклорному процесі жанри існують в умовах взаємодії і взаємопроникнення як у межах творчості одного народу, так і ширше, але, насамперед, у поезії генетично споріднених народів з подібною історичною долею, суспільно-культурним розвитком, близьких територіально; ці фактори закономірно викликають до життя твори, близькі за змістом, ідейним спрямуванням, формою та засобами художнього вираження. Така спорідненість особливо помітна у коротких пісенних жанрах східнослов'янського фольклору, специфіка творення і спосіб побутування який найбільше надається до взаємопроникнення і взаємовпливів різного характеру. Чимало ознак подібності виявляє зіставлення української коломийки і російської частушки. На близькість їхньої художньої форми, функцій та тематичних обсягів звернули увагу ще

М., 1957; *Кузьминский К.* О современной народной песне.— Этнографическое обозрение, 1902, № 4; *Зеленин Д.* Песни деревенской молодежи.— Вятка, 1903; Сборник деревенских частушек.— Ярославль, 1913.

Франко Ів. Сербські народні думи і пісні.— Вибрані статті про народну творчість.— К., 1955.— С. 227.

[16] *Франко Ів.* До історії коломийкового розміру.— Вибрані статті про народну творчість.— К., 1955.— С. 99.

на початку нашого сторіччя дослідники цих жанрів О. Зачиняєв, Є. Єлеонська та ін. російські й українські фольклористи[17]. Різні аспекти цього питання висвітлювалися багатьма сучасними вченими[18].

Російська частушка як жанр сформувалася у середині XIX ст.[19] Ті ж коротенькі пісеньки, які стали прототипами частушок, були складовими частинами різних циклів пісень — танцювальних, обрядових, дитячих та ін. Як і коломийка, частушка не виникла на руїнах якогось одного пісенного жанру; за своїм походженням вона — полігенетична.

Оскільки коломийкове жанроутворення почалося значно раніше, то пізніша російська частушка могла якоюсь мірою скористатися готовими «словесними блоками» і ритмікою коломийки. Таке припущення грунтується на тому очевидному факті, що між коломийками й частушками здавна триває активний взаємообмін, взаємопереймання окремих художніх засобів, що служить збагаченню поетики обох жанрів. На початковому етапі частушечного жанроутворення такому перейманню мала сприяти та обставина, що старовинним українським, білоруським та польським пісням була властива більша викінченість у римуванні та строфіці. У передмові до одного з перших друкованих збірників, де були вміщені українські пісні, зазначалося, що в малоросійських піснях «є деякі правила у складанні оних, деяка вченість»[20]. Російський дослідник частушок В. С. Бахтін вважає, що українські й білоруські тексти служили своєрідними взірцями, які лише тому сприймалися і творчо використовувалися, що лежали на шляху, яким уже йшов російський пісенний фольклор. «Чи можна сумніватися, що більш розвинена форма здатна певним чином впливати на менше розвинену? — пише автор. — А ці малі форми дійсно були добре розвинені у білорусів і українців, особливо західних»[21].

Окремі строфи пісень, записаних ще у 18-му сторіччі, ритмічно, за мелодією і образністю близькі до коломийок.

Во саду ли в огороде девица гуляла
Невеличка, круглолица, румяное личко
Я куплю млада младенька пахучия мяты
Посажу я эту мяту подле своей хаты...
(4+4+3+3)

Є тут і елементи римування, яке взагалі не властиве старовинній російській народній пісні. Знайшовши аналогічний зразок у збірнику М. Новікова, О. О. Веселовський з обуренням цитує його як приклад «псування» давніх пісень[22].

Зрозуміло, що авторові впало в око незвичні для російської пісенності ритм, римування і композиція. Але все це — 14-ти складовий віршовий розмір, розбивка рядка на дві чотирискладові і дві трискладові групи, суміжне римування і паралелізм у двовіршах (порівняння образу природи з людським переживанням) смислова самостійність кожного двовірша, підверстування різних кінцівок рядка до однакових початків є компонентами обов'язковими у коломийках і не обов'язковими, а тільки, можливими у частушках.

Справа не в тому, щоб віднайти однакові зразки в українській коломийковій та російській частушковій творчості, — їх могло і не існувати, але вплив коломийкового мислення на автора (чи авторів) даної пісні видається нам безсумнівним, — це тим більше вірогідно,

[17] Див.: *Зачиняев А.* К вопросу о коломыйках.— ИОРЯС АН, 1907, т. 12, кн. 1; *Елеонская Е.* Сборник великорусских частушек.— М., 1914.
[18] Див.: *Жінкин М.* До питання про походження частушки // Етнографічний вісник.— К., 1927, кн. V та ін. праці цього ж автора; *Соколов Ю. М.* Русский фольклор. М., 1941.— С. 401—402, а також розвідки В. Хоменко, М. Грінченка, А. Кінька, В. Бокова, О. Горелова, В. Архангельської, З. Власової, Н. Колпакової і ін.
[19] *Лазутин С.* Русская частушка.— Воронеж, 1960.— С. 18.
[20] Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач.— СПб., 1790.— С. 9.
[21] *Бахтин В. С.* Русская частушка. В кн. «Частушка».— М.— Л., 1966.— С. 26.
[22] *Веселовский А. А.* Любовная лирика.— СПб., 1909.— С. 64.

що майже у всіх російських пісенниках, починаючи з XVIII ст.[23] зафіксовані пісні, опубліковані також і в збірниках української народної творчості[24].

Візьмемо для прикладу коломийкову строфу, зафіксовану В. Залеським 1833 р., повторену в десятках пізніших українських і російських видань:

Чому-с тогди не приходив, коли м ті казала,
Як у мене цілу нічку свічка не згасала.

У збірнику Симакова (1913 рік) вона виступає в такому варіанті:

Что ж ты, милый, не пришел, когда я велела,
Ведь всю ночку напролет лампочка горела.

Український, білоруський, а через них, очевидно, і польський та галицько-руський пісенний фольклор відіграли роль каталізатора, який прискорив і полегшив процес народження російської частушки, — вважає В. Бахтін. — «Це безсумнівно. Досить було небагатьох зразків, щоб за їх подобою створити безліч», — пише він і наводить цікаві метаморфози пісні, що починається строфою «Одна гора високая, а другая низька»[25]. Доповнимо географію поширення і часового переймання цієї пісні кількома нашими прикладами:

1) І. Кулжинський — Зб. «Малороссийская деревня» (М., 1827)

Одна гора високая, а другая низька,
Одна мила далекая, а другая близька.
Ой, я тую далекую людям подарую,
А до тої близенької я сам помандрую.

2) В. Залеський, Львів, 1833, с. 189—297 — той же текст.

І далі — майже у всіх пізніших українських і білоруських збірниках ідентичні записи.

У збірнику Ф. Студинського «Народные песни Вологодской и Оленецкой губ.» (СПб., 1841) наводиться контамінована пісня, де є строфи:

Одна гора высоко, а другая низко,
Один милый далеко, а другой-то близко.
Уж я дальнего милого людям подарую,
Уж я ближнего своего сама поцелую.

Цікаво, що чисто українські лексеми «подарую», «помандрую» в російських виданнях залишаються не перекладеними.

Цей же текст у білоруському мовному оформленні знаходимо у зб. С. М. Мякуцького «Белорусские песни и загадки» (Изд. АН — ОРЯС, 1853, т. 2).

В ж. «Москвитянин» (1854, № 11) цитуються рядки:

Одна гора высока, другая-то ниже,
Одна любовь далека, другая-то ближе.

У зб. Я. Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» 1864, ч. III (2) в'язанка коломийок має відмінний початок:

Чиї воли по дуброві, мої по пісочку:
А хто любить далекую, а я сусідочку.
А я тую сусідочку людям подарую,
А до тої далекої я сам помандрую.

П. В. Шейн (Русские народные песни, 1870, ч. 1, № 189). З поміткою «разводная песня» публікує текст:

Между горочек шла
На горушку вышла
Одна горушка высока,
А другая низка,
Один миленький далече,
А другой-то близко.
А я дальнего милого
Людям подарую,
А я ближнего милого
Три раз поцелую.

[23] Див. зб. Сахарова, Студинського, Терещенка, Варенцова, Гл. Успенського, Симакова та ін.
[24] Див. зб. Залеського, Максимовича, Кулжинського, Метлинського і т. д.
[25] *Бахтин В. С.* Русская частушка.— В кн.: Частушка.— М. — Л., 1966.— С. 27.

Замітка М. В. Новікова про те, що Шейнові багато пісень присилав І. Манжура, може пролити світло, як цей текст потрапив до збірника [26].

Такі ж строфи в українському мовному оформленні опубліковані у зб. П. Чубинського («Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. — СПб., 1874, т. 5).

В. Перетц прямо вказує на українське походження зразка, подає публікацію з приміткою «считаю песню заимствованной от малоросов» («Игра со вьюном». — Живая старина, 1881, вып. II).

Білоруський варіант таких же строф бачимо у збірнику М. Довнар-Запольського («Песни пинчуков», Гродно, 1895).

Популярність розглядувального зразка на Псковщині засвідчена публікацією в «Трудах Псковского археологического общества за 1906 г.». Приблизно у ці ж роки його записав Симаков (архив Симакова, оп. 4, од. хр. 18, лл. 26 і 58 — ЦГАЛИ, ф. 1518).

Тоді ж вона потрапила у збірник українських коломийок, В. Гнатюка (Коломийки. — Етнографічний збірник. Т. XVIII).

Одна гора високая, а другая низька,
Одна гора родить вино, а друга любисток.

Трохи пізніше Єлеонська назвала подібну строфу частушкою (сборник великорусских частушек под ред. Е. Н. Елеонской. — М., 1913).

Одна горка высоко, а другая низко,
Одна милая далеко, а другая близко» —

І досі раз-по-раз фіксуються фольклористами усе нові варіанти наведених строф як українські коломийки, білоруські «прыпеўкі» та російські частушки.

Термін «частушки» на означення жанру білоруського фольклору на початку нашого сторіччя був уведений в наукову літературу В. Астаповичем [27] У народі пісеньки, пізніше об'єднані цією загальною назвою, мали багато різновидів: прыпеўкі, прыпевы, напеўкі, тарадайкі, скокі, падскокі, круцьолкі, прыгаворкі, танки, вытанкі, вытанні, дрындушкі, брандушкі, бриндзюшкі, выдрыганцы, скакухі, топтушкі, плясухі й інші.

У передмові до нового видання білоруських монострофі І. К. Ціщенка нагадує, що в сучасній білоруській літературній мові терміни «частушка» і «прыпеўкі» — вживаються як синонімічні, рівнозначні, що підтверджено нормативними словниками академічних видань останніх років. Сам же Ціщанка надає виразну перевагу термінові «прыпеўка», вважаючи «частушку» запозиченням з російської фольклористики і обстоюючи думку про незалежність походження білоруської «прыпеўкі» від російської частушки. «Білоруська припєвка виникла не завдяки міграції російської частушки, не завдяки якимсь зближенням, переплетенням, проникненням, не завдяки зовнішнім факторам.., а як самостійний і оригінальний жанр подібно до українських коломийок почала своє існування на рідному національному грунті і пройшла великий і складний шлях розвитку, обумовлений духовною традицією, соціально-історичними обставинами певної епохи, національним і психічним складом народу»[28]. Згоджуючись з основною суттю цього твердження, вважаємо, що не слід так категорично відкидати як неістотні процеси міграції, переплетення, проникнення, оскільки фольклор кожного народу — відкрита система; особливо ця відкритість виразно простежується при порівнянні поетичної творчості близьких народів.

Паралель між білоруськими частушками та коломийками одним з перших провів відомий дослідник білоруського фольклору Є. Карський, який поділяв танцювальні пісні білорусів на 4 групи: 1) гумористичні пісні, іноді багаторядкові, приурочені до певних танців, отже,

[26] *Новиков Н. В.* Сборник П. В. Шейна.— Русский фольклор.— Т. VII.— С. 321.
[27] Див.: *Астапович В.* Белорусская частушка.— Витебские губернские ведомости, 1903, № 244.
[28] *Цішчанка І. К.* Уступ.— Прыпеўкі.— Мінск, 1989.— С. 11—12.

однакові з ними за ритмо-мелодикою (метелиця, подушечка, лявоніха); 2) «Коротенькі пісні, у більшості чотиривірші, з римою, — подібні до галицьких коломийок; це приспівки до різних танців, найчастіше імпровізації, які виконуються окремими танцюристами». Далі Є. Карський підкреслює, що саме цей вид пісенності став прототипом пізнішої білоруської частушки[29].

Білоруська частушка, як і коломийка, генетично пов'язана з танцювальною приспівкою, але шлях її розвитку був дещо інший і з погляду формальних прикмет і функцій — особливо її зв'язків з танцем.

Коломийка вирізняється на цьому тлі тим, що її можна співати не при танцях взагалі, а лише при одному танці, що вимагає відповідної ритмічної структури. Щоправда тексти мають здатність «пристосовуватися» до нових ритмів, але при цьому вони переходять у новий розряд — тих танців, при яких виконуються (приспівка, шумка, чабарашка, триндичка).

За твердженням Шейна, «припєвки» чи «приговорки» співаються до танців: «товкачики», «мятелица», «подушечка», «бычок», «лявониха». Віршовим розміром і ритмом до коломийки найближча «подушечка»; окремі приспівки до танцю «товкачики» теж мають аналогію серед української танцювальної, жартівливої пісенності та серед коломийок.

Чимало білоруських «припєвок» до танців «круцьолка» та «мятеліца» ритмом, мелодією і текстом перегукуються з коломийками.

Танцювальні приспівки — не єдине джерело у формуванні жанрових особливостей білоруської «припєвки». Деякі елементи поетики, які є і в сучасних «припєвках», властиві також іншим, генетично давнішим, ніж частушки, пісенним жанрам. Серед обширів обрядової, родинно-побутової та соціально-побутової лірики білоруського фольклору неважко відшукати текстуальні та ритмічні паралелі до українських коломийок.

Записи білоруських частушок (припєвок) відомі з кінця 18-го ст., а публікації — з 2-ї пол. 19 ст. Твори не виділяються в окрему групу, а вміщалися серед пісень бесідних, колискових, застольних, танцювальних та жартівливих.

Так, у збірнику П. В. Шейна «Белорусские народные песни» (СПб., 1874) серед колискових опубліковані строфи:

Сядзить мядведзь, на колоде, чапець вышиваець,
А лисица, стара псица, з куста выглядаець,
А сороки белабоки пойшли танцувати,
А вароны, стары жоны, пойшли жита жаци.
Три каплана, три каплана жита винасили.
Козел меле, козел меле, коза насыпає,
А малые козлинятки у мерку збираюць.

В. М. Гнатюк зафіксував чимало аналогічних строф (із незначними змінами), зокрема такі:

Сидить заєць на колоді, рукавиці крає,
А воробчик, добрий хлопчик, на скрипочку грає.
А сороки білобокі ноженьками дуб, дуб!
А ворони, старі жони, оченьками луп, луп.
Два когути, два когути жито молотили,
Дві кокошки, дві кокошки до млина возили.
Коза меле, коза меле, а цап насипає,
А козлятко, небожатко, мірки відбирає.

Строфи, які у збірниках С. Счасного, Я. Головацького, В. Гнатюка і ряді пізніших публікацій виступають як українські коломийки, знаходимо також у розділах бесідних, застольних, танцювальних і жартівливих пісень білоруського фольклору.

Так, в 1849 р. К. Шейковським була записана коломийка, яка, за його свідченням, була улюбленою пісенькою М. В. Гоголя:

Гадаю ся женитоньки, та нема з-за чого,
Не стає мі десять грошей до півзолотого[30].

[29] *Карский Е.* Белорусы, т. III.— М., 1916.
[30] *Шейковский К.* Быт подолян.— К., 1860, № 1.

Той же текст подибуємо серед жартівливих білоруських пісень:

Захацеў я жаніціся, што каму да тога?
Не хватає дзесяць грошаў да поўзалатога[31].

Можливо, білоруська та російська пісенність увібрала готові зразки, які відповідали явищам дійсності своїх народів. Включившись у фольклорний процес, ці зразки поступово набули рис, властивих автохтонній творчості, аж до переходу в інші жанри. Не можна, однак, твердити, що тільки деякі російські та білоруські твори склалися внаслідок переймання українських коломийок та пісень коломийкового розміру. Такий же реальний і зворотний шлях.

Коломийковим розміром складено багато українських, російських та білоруських пісень різних жанрів. Більше того: цей розмір трапляється також у пісенності західних та південних слов'ян. Коломийковий тип вірша — гнучкий, здатний організувати ритміку найрізноманітніших тематичних циклів — склався і набув поширення раніш, ніж усталилася його назва, хоч вона, цілком очевидно, пов'язана з назвою монострофічної пісенності Карпат, яка майже не знає іншого розміру, ніж 14-ти складовий. Сама лише констатація факту, що пісня того чи іншого жанру складена коломийковим розміром, не дає підстав говорити про її спорідненість із коломийкою. Разом з тим навряд чи можна пояснити факторами лише типологічного характеру і вважати спонтанним виникнення у східнослов'янській народній творчості великого масиву пісень з повними текстуальними збігами і подібністю в мелодіях до українських коломийок.

Питання автохтонності фольклорних творів, а надто пісень близьких народів, дуже складне. З цього приводу В. М. Перетц писав: «Виникає таким чином, цілий ряд питань: хто в кого запозичив дану тему, що було причиною запозичення, чому цей народ запозичив у іншого, а не навпаки і т. д. Ми вважаємо: перш, ніж твердити, що дана пісня запозичена в сусідів, слід довести, чому вона не могла виникнути самостійно»[32].

Багато що виникає у різних народів одночасно, від впливом однакових умов. Паралельно існуючі пісні у двох, а то й трьох народів могли виникнути у кожного з них; могли й розвивати мотиви, почерпнуті із спільного джерела.

В українському, російському та білоруському фольклорі існує величезна кількість пісенних монострофів, які мають спільне прадавнє коріння, або таких, що асимілювалися, стали органічною часткою фольклору кожного з народів. І в тому, і у другому випадку — це наслідок генетичної спорідненості й тісного спілкування народів, а отже подібного типу естетичного мислення.

Спільні риси української коломийки, білоруської «припевки» і російської частушки з пісенністю своїх народів визначила найхарактерніші художні особливості кожної; разом з тим, крім спільних моментів, у них існують і специфічні засоби подачі матеріалу. Одні з цих засобів взяті з арсеналу інших жанрів пісенності свого народу, а другі виробилися у процесі формування монострофічних жанрів.

НАТАЛЯ ШУМАДА

Київ

[31] Хрэстаматыя. Беларускі фальклор.— Мінск, 1970.
[32] *Перетц В. Н.* Современная русская народная песня.— СПб., 1893.— С. 8.

Численні й різноманітні знахідки творів металопластики на українських землях свідчать про широкий розвиток мистецьких технік обробки благородних металів. Завдяки цим виробам можна судити про певні естетичні смаки й місце ювелірних прикрас у побуті панівних верств суспільства часів Давньоруської держави. Їм притаманний головним чином орнаментальний стиль, що у VIII ст. досяг високого рівня. Це засвідчують і речі прикрашені накладною філігранню з Хар'їського скарбу[1]. Віднести вироби часів Давньоруської держави до слов'янських старожитностей і відзначити їх локальні особливості можна завдяки порівняльному аналізу східнослов'янських ювелірних прикрас з тими, що становлять культурну спадщину південних і західних слов'ян[2]. Відомі переважно речі з багатих поховань, а також скарбів, найбільша частина яких періоду монголо-татарської навали, хоча є чимало виробів ранніх часів[3]. Отже, мистецькою обробкою металів у Східній Європі почали займатися задовго до виникнення духовної культури стародавньої Русі. Не залучаючи ранньосередньовічних творів, що мали інше етнічне середовище, варто відзначити загальну орієнтацію ювелірів Придніпров'я IX—X ст. на східні та візантійські зразки, що зменшувало попит на предмети імпорту. В Києві у першій половині X ст. поруч з княжим двором існувала майстерня, де виготовляли прикраси. В 1975 р. в Києві на Подолі археологами знайдено ливарні формочки для поясного та збруйного наборів з арабським написом на одній з них, що свідчить про їх виготовлення східними ремісниками[4]. Загальний вигляд київських виробів та технологічні особливості виробництва знаходять аналогії в іншій продукції художньої металообробки, що визначає Київ як мистецький центр у Східній Європі. Вони нагадують металеві вироби причорноморського походження з печенізьких та торчеських поховань[5]. Завдяки археологічним знахідкам відомо про ввіз на Русь у IX—X ст. переважно східних виробів, які доставлялися разом з сировиною. Але завдяки новим даним можна стверджувати, що цей імпорт не був надто великим.

Визначними творами ювелірного мистецтва X ст. варто вважати окуття турових рогів з Чорної Могили в Чернігові, виготовлене з срібла із використанням карбування та черні. Один ріг прикрашено тератологічною композицією, що за сюжетом нагадує чернігівську билину про Івана Годиновича. Вона виконана в середині X ст. як своєрідний відгук на традицію іранського золотарства[6]. Ювелір з великою майстерністю з ряду епізодів створює геральдичну схему, надаючи їй суто декоративних рис. Менший ріг з оправою повністю вкритий рослинним орнаментом з мотивом гірлянд із соковитих галузок та листя, відомий завдяки широкому колу виробів з поховань Моравії та Угорщини.

[1] Див.: *Березовець Д. Т.* Хар'ївський скарб.— Археологія.— К., 1952.— Т. VI.— С. 109—119.

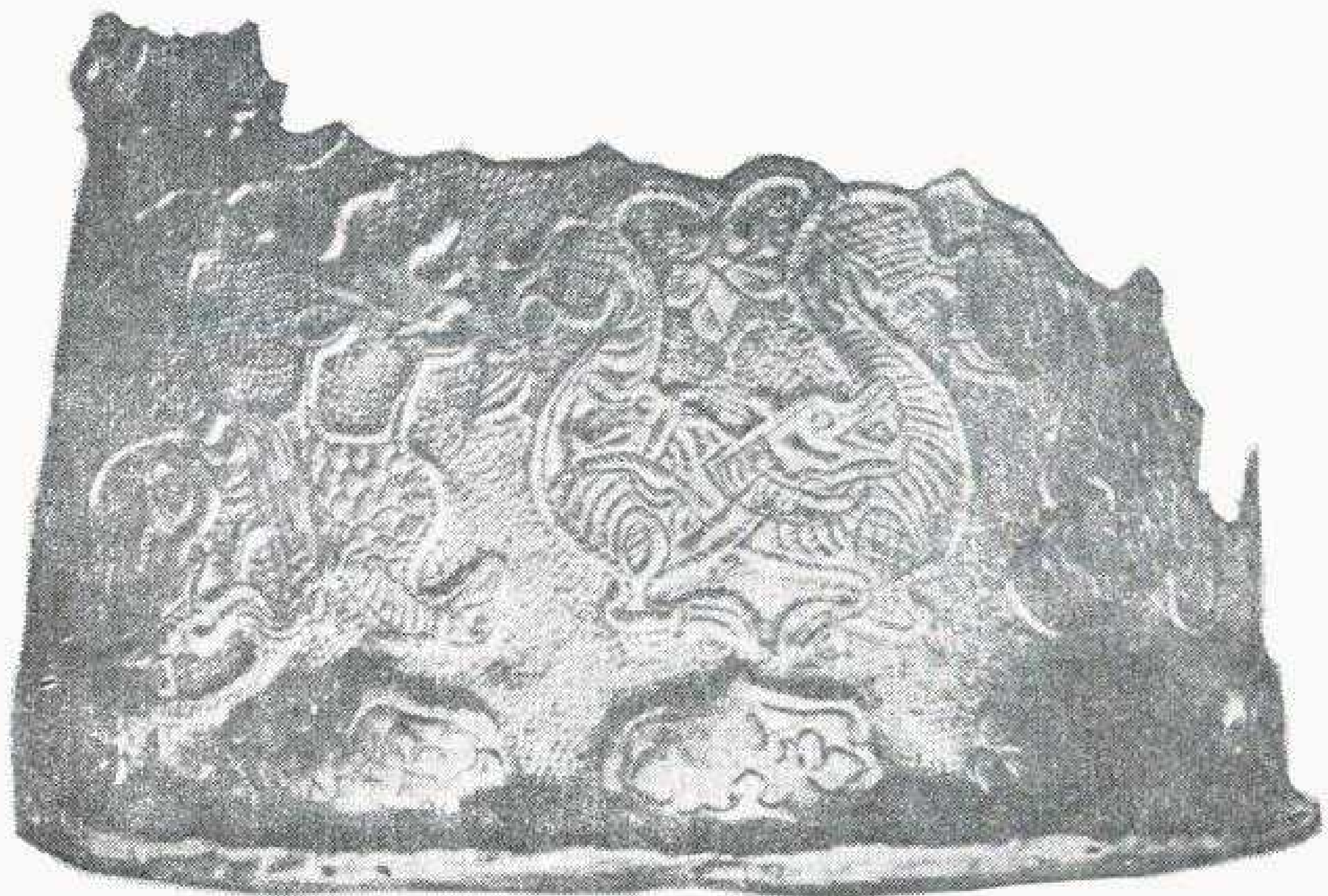
[2] Див.: *Ljubinković M.* Ka preciznijem datiranju starijeg slovenskog nakita na Balkanu // Gunjačin zbornik.— Zagreb, 1980.— S. 87—96; *Въжарова Ж.* Славяни и прабългари.— София, 1976; *Dekan J.* Vel'ká Morava. Doba a umenie.— Bratislava, 1976; *Василенко В. М.* Русское прикладное искусство. Истоки и становление.— М., 1977.

[3] Див.: *Корзухина Г. Ф.* Русские клады. IX—XIII вв.— М.— Л., 1954; *Її ж.* Русские клады в зарубежных собраниях.— КСИА, вып. 129.— М., 1972.

[4] Див.: *Килиевич С. Р., Орлов Р. С.* Новое о ювелирном ремесле Киева X в. // В кн.: Археологические исследования Киева 1978—1983 гг.— К., 1985.— С. 61—76; *Гупало К. Н., Ивакин Г. Ю.* О ремесленном производстве на Киевском Подоле // Сов. археология.— 1980.— № 2.— С. 203—219.

[5] Див.: *Орлов Р. С.* Деякі особливості художньої культури Києва у X ст. // В кн.: Археологія Києва. Дослідження і матеріали.— К., 1979.— С. 18—22; *Його ж.* Художня металообробка у Києві в X ст.— Археологія, вип. 42.—К., 1983.— С. 28—40; *Його ж.* Среднеднепровская традиция художественной металлообработки в X—XI вв. // В кн. : Культура и искусство средневекового города.— М., 1984. — С. 32—52; Див.: *Орлов Р. С.* Північнопричерноморський центр художньої металообробки у X—XI ст. // Археологія, вип. 47.— К., 1987.— С. 24—44.

[6] Див.: *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси.— М., 1948.— С. 283—289.



Срібна оправа турячого рогу з Чорної Могили в Чернігові. Середина X ст. Державний історичний музей. Москва.

Починаючи з кінця X — початку XI ст. в художньому металі часів Київської Русі помітні традиції мистецтва Візантії. Це пояснюється загальним процесом широкої християнізації Придніпров'я після 988 р. З'являються твори візантійського походження, головним чином речі церковного призначення. Збереглися вироби з бронзи, але ще на початку XIX ст. знаходили срібні літургічні посудини з грецькими написами[7]. Наслідування великих досягнень візантійської цивілізації призвело до досконалого оволодіння найскладнішими мистецькими техніками художньої обробки металів місцевими ювелірами, які були до цього добре підготовлені попереднім процесом розвитку золотарства на Придніпров'ї. Отже, київські майстри, задовольняючи вимоги своїх вельможних замовників, повинні були пройнятися духом нової образної системи. Міфологічні сюжети не зникають зовсім, а поступаються місцем християнській тематиці, поступово набуваючи суто декоративних рис, переносяться на речі побутового призначення. Візантійське мистецтво, як і європейська середньовічна культура, не знало розподілу на церковне і світське, але обидві течії існували досить виразно. Вони позначилися і на загальному характері давньоруської металопластики з її технікми, що об'єднували лиття, кування та карбування, тиснення, і штамповку золотих та срібних виробів, чернь, позолоту, інкрустацію, скань, філігрань та зернь[8]. Численні твори XI — XII ст. давньоруського походження засвідчують добре володіння ними київських ювелірів.

Потреби християнської церкви — забезпечити новостворені храми на Русі літургічним посудом та іншими речами богослужбового вжитку — сприяли росту місцевих ювелірів. За візантійським прикладом київський князь мав замовляти виключно розкішні вироби, що мало чим поступалися перед царгородськими ювелірними творами, краща частина яких збереглася в Сан Марко у Венеції[9]. Руські літописи повідомляють про побудову князем Володимиром Десятинної церкви в Києві і зазначають, що він «вдав ту все еже бе взял в Корсуни: иконы, и съсуды, и кресты». Все це було пізніше пограбовано, знищено. Жадоба до дорогоцінних металів примушувала не звертати уваги на сакральний характер творів, захоплюючи їх підчас воєнних дій: особливо тяжка доля спіткала ювелірні вироби в часи монголо-татарської нава-

[7] Див.: *Пуцко В.* Византийский художественный импорт в древнем Киеве // Slavia Antiqua, t. XXIX.— Poznań, 1983.— С. 136—141; *Кондаков Н. П.* Русские клады.— СПб., 1896.— Т. I.— С. 96—105, рис. 53—55.

[8] Про техніки металообробки в Давній Русі докладно див.: *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси.— С. 245—341.

[9] Див.: The Treasury of San Marco.— Venice.— Milan, 1984.



Бронзова двобічна іконка з Києва.
Середина XI ст. Державна Третьяковська галерея. Москва.

ли. До складу скарбів, схованих у зазначений період, звичайно, належать прикраси, колишні власники яких, полишивши дорогоцінності в землі, загинули. Київські скарби найбільш численні.

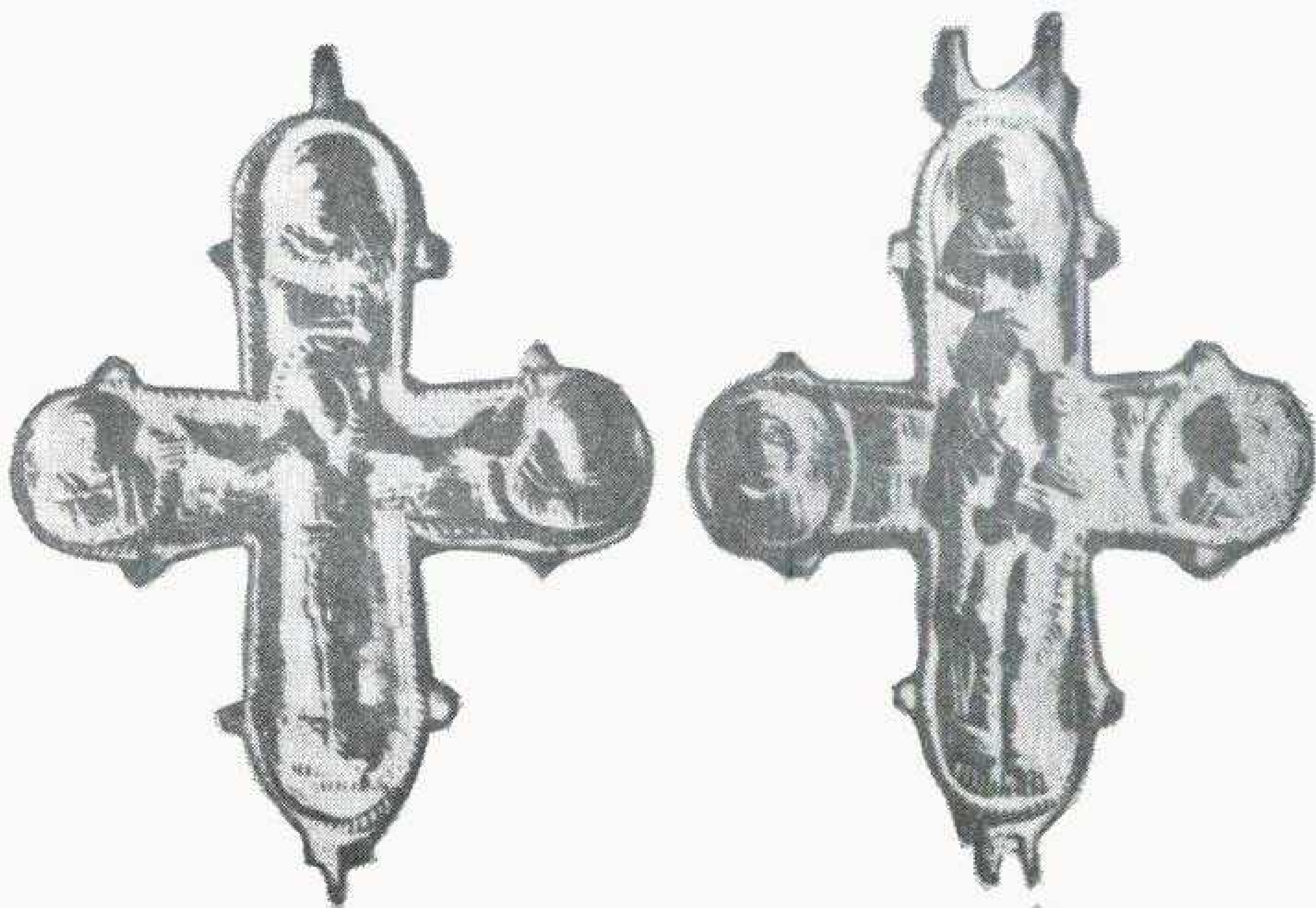
В історії давньоруської металопластики помітне місце посідає художнє литво. Його найкращими зразками є прикрашені сюжетними рельєфами невеличкі за розмірами ікони, а також різноманітні хрести-енколпіони XI—XIII ст. київського походження[10]. Серед цих виробів чи не найдавнішим твором вважається двобічна бронзова ікона із зображеннями тронного Христа Пантократора і архангела Михайла з пророком Авакумом. Іконографію запозичено від іконописного оригіналу пензля візантійського майстра. Стиль та епіграфічні ознаки слов'янських написів дають підстави датувати твір серединою XI ст.[11] Лиггя зроблено за восковою моделлю. Виконуючи рельєфні композиції, автор помітно спростив загальну схему, але при цьому посилив виразність певних елементів, особливо облич. Мабуть, з тієї ж майстерні міг вийти хрест-енколпіон з майже прямими раменами, прикрашений великими зображеннями Розп'яття і Христа Пантократора в супроводі св. Георгія (патрона Ярослава Мудрого), а також Костянтина та Олени. Окремі моделі київських хрестів-енколпіонів набували популярності, внаслідок чого з'являлися нові варіанти. Так сталося із зразком, на стулках якого Розп'яття і Богоматір з дитиною. Найбільш ранній з них можна датувати третьою чвертю XI ст.[12] Серед основних типів слід згадати також хрест-енколпіон з прямими раменами, оздоблений рельєфними зображеннями Етімасії з погруддями євангелістів і Богоматері-оранти з символами євангелістів. Модель виготовлено наприкінці XI чи на початку XII ст. Зразки знайдено в Придніпров'ї, Галичі й на Райковецькому городищі[13]. Майстри, пристосовуючи композиції до

[10] Див.: *Pucko V.* Umělecké litectwi na Kyjevské Rusi // Umĕni a řemesla.— Praha, 1983.— № 2.— S. 35—37, 66—67.

Див.: *Пуцко В. Г.* Русская путевая икона XI в. // В кн. Памятники культуры. Новые открытия.— 1981.— Л., 1983.— С. 199—206.

[12] Див.: *Зоценко В. Н.* Об одном типе древнерусских энколпионов // В кн.: Древности Среднего Поднепровья.— К., 1981.— С. 113—124; *Пуцко В.* Киевский крест-энколпион из окрестностей Книна // Prilozi povijėsti umjetnosti u Dalmaciji.— Splik, 1986.— Knj. 26.

[13] Див.: Каталог украинских древностей коллекции В. В. Тарновского.— К., 1898, № 71; Собрание *Б. И.* и *В. Н. Ханенко.* Древности русские.— К., 1900.— Вып. II.— Табл. VI.— С. 52—53; *Пастернак Я.* Старий Галич.— Краків—Львів, 1944.— С. 180.— Рис. 69.— № 5; *Гончаров В. К.* Райковецкое городище.— К., 1960.— С. 113.— Табл. XXII.— Рис 4—5.



Бронзовий хрест-енколпіон з околиці Києва. Третя чверть XI ст. Музей хорватських археологічних пам'яток. Спліт.

складних форм виробів, не порушують їх цільності, узагальнення дуже рідко переходить у схематизм. На попит енколпіонів вплинули місцеві умови. Мійстри розробляють численні варіанти, створюючи нові моделі, виготовляють чималу їх кількість. У Києві художнє литво, зокрема виготовлення енколпіонів, набуло такого поширення, якого не знала навіть Візантія. Тематичні зображення на київських енколпіонах враховували місцеві реліквії. Відомо кілька варіантів хрестів-енколпіонів з фігурами князів Бориса і Гліба та ікони Богоматері Десятинної[14]. Вичерпні знання про київське литво XI—XII ст., що розходилося не тільки по всіх давньоруських землях, але й по Європі, можна отримати тільки після розшуків усіх збережених зразків. Чи не найбільша їх частина припадає на тип хреста-енколпіона з «Дзеркальними» написами, відлитого в кам'яні форми другій чверті XIII ст.[15] Використовуючи київські оригінали XII—XIII ст., пізніше виготовляли чимало «імітаційних» відливків, особливо в Золотій орді[16].

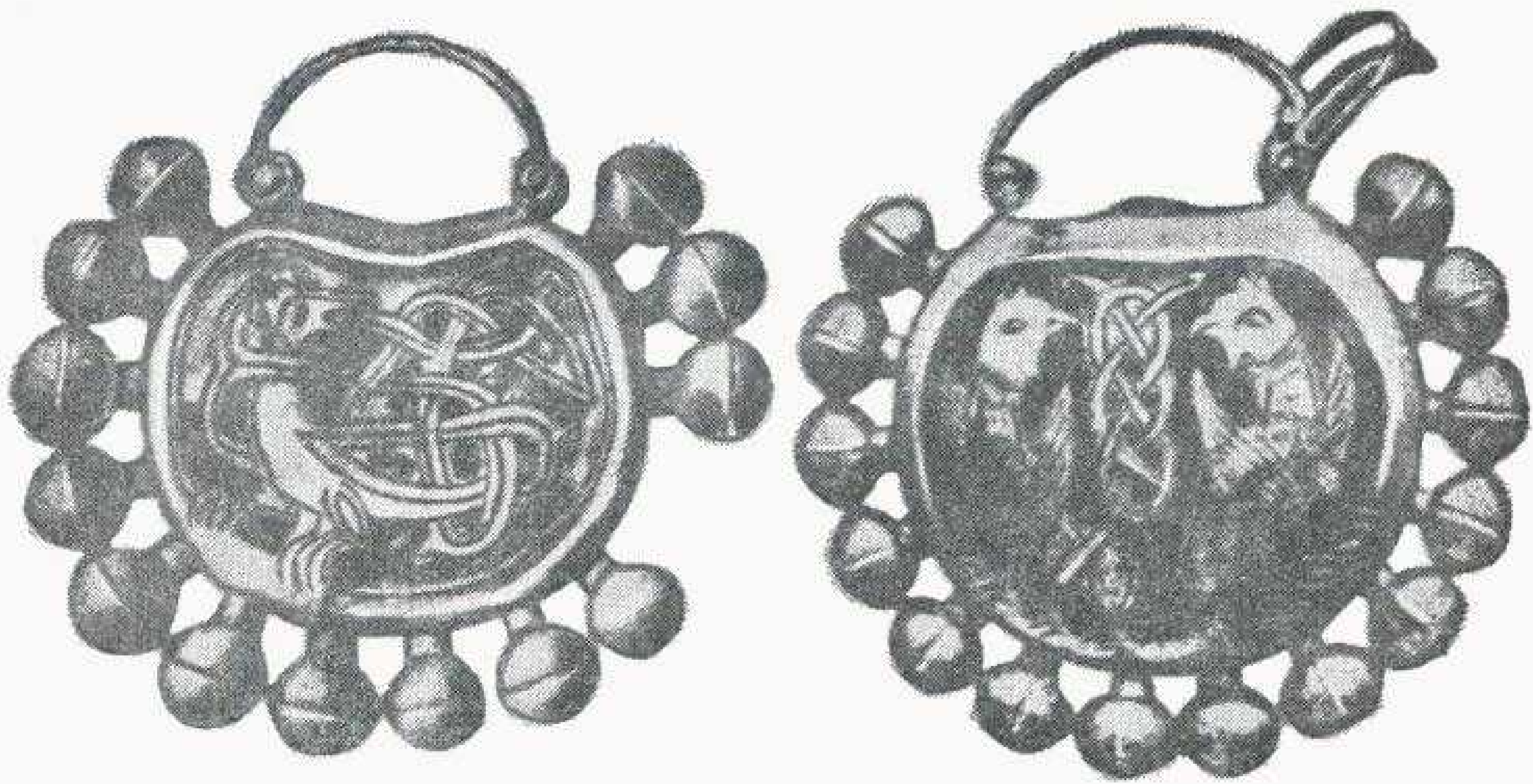
Окрему групу виробів становлять амулети-змієвики, що були добре відомі у Візантії. Найбільш раннім з них давньоруського походження доводиться вважати золоту «Чернігівську гривну», виготовлену в Києві для князя Володимира Мономаха між 1084—1094 рр.[17] На лицевому боці зображено на повний зріст лоратного архангела Михайла з лабаром і сферою в руках, оточеного кільцями напису та орнаменту з мотивом пальметів: на зворотному боці голова Медузи в кільцях тексту. Майстерно виготовлені найдрібніші деталі свідчать про виконання виробу дуже кваліфікованим ювеліром, що вправно володів найскладнішими мистецькими техніками обробки золота. «Чернігівську гривну» протягом деякого часу відтворювали з мідного сплаву, проте пізніше змієвики набули помітних змін, зокрема щодо іконографії і стилістич-

[14] Днв.: *Лесючевский В. И.* Вышгородский культ Бориса и Глеба в памятниках искусства // Сов. археология.— М., 1946.— Т. VIII.— С. 225—245; *Алешковский М. Х.* Русские глебоборисовские энколпионы 1072—1150 годов // В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси.— М., 1972.— С. 104—125; *Пуцко В. Г.* «Богородица Десятинная» и ранняя иконография Покрова // В кн.: Festschrift für F. von Lilienfeld.— Erlangen, 1982.— S. 355—373.

[15] Див.: *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси.— С. 262—263, 615.

[16] Див.: *Полубояринова М. Д.* Русские люди в Золотой орде.— М., 1978.

[17] Див.: *Grabar A.* Amulettes byzantines du Moyen Age // Mélanges d'histoire des religions offert à H. Ch. Puech.— Paris, 1974.— P. 531—541; *Анастасевич В.* Любопытное известие о золотой гривне, найденной в Чернигове // Отечественные за-



Срібні колти з черню. XII ст. Державний історичний музей. Москва

них особливостей[18]. Виконуючи «Чернігівську гривну», ювелір застосував досить своєрідний технічний засіб, що дозволяє ствердити причетність цього майстра до виготовлення Великого сіона з Софійського собору в Новгороді. Зазначений твір приписується новгородським ремісникам[19]. Написи, що створюють імітацію низаних перлами, виліплено з воску і нанесено на воскову модель, разом з якою відтворено в металі. Великий сіон виготовлено за зразком Малого — твору візантійської торевтики, виконаного на замовлення імператора Костянтина IX Мономаха (1042—1045), дочка якого стала дружиною сина Ярослава Мудрого, Всеволода, і привезла до Києва зазначений твір[20]. Замовником Великого сіону міг бути тільки її син, Володимир Мономах, про що свідчить і медальйон з погруддям св. Василія Великого (патрона князя), доповнюючий Деїсус на куполі. Стрункі постаті апостолів на дверцях карбовано з виключною майстерністю і супроводжено написами з імітацією низання перлами, що не використовувалося на жодному творі давньоруської торевтики, окрім уже згаданого золотого змієвика Володимира Мономаха, а також його мідних копій. З тієї ж київської ювелірної майстерні часів Володимира Мономаха, тобто на початку XII ст., напевно, вийшла ще «Білгородська гривна» — золотий амулет-змієвик з образом Богоматері з дитиною [21]. За матеріалами київської металопластики XII ст. іноді вдається досить докладно простежити творчі методи місцевих майстрів, продукцію яких здебіль-

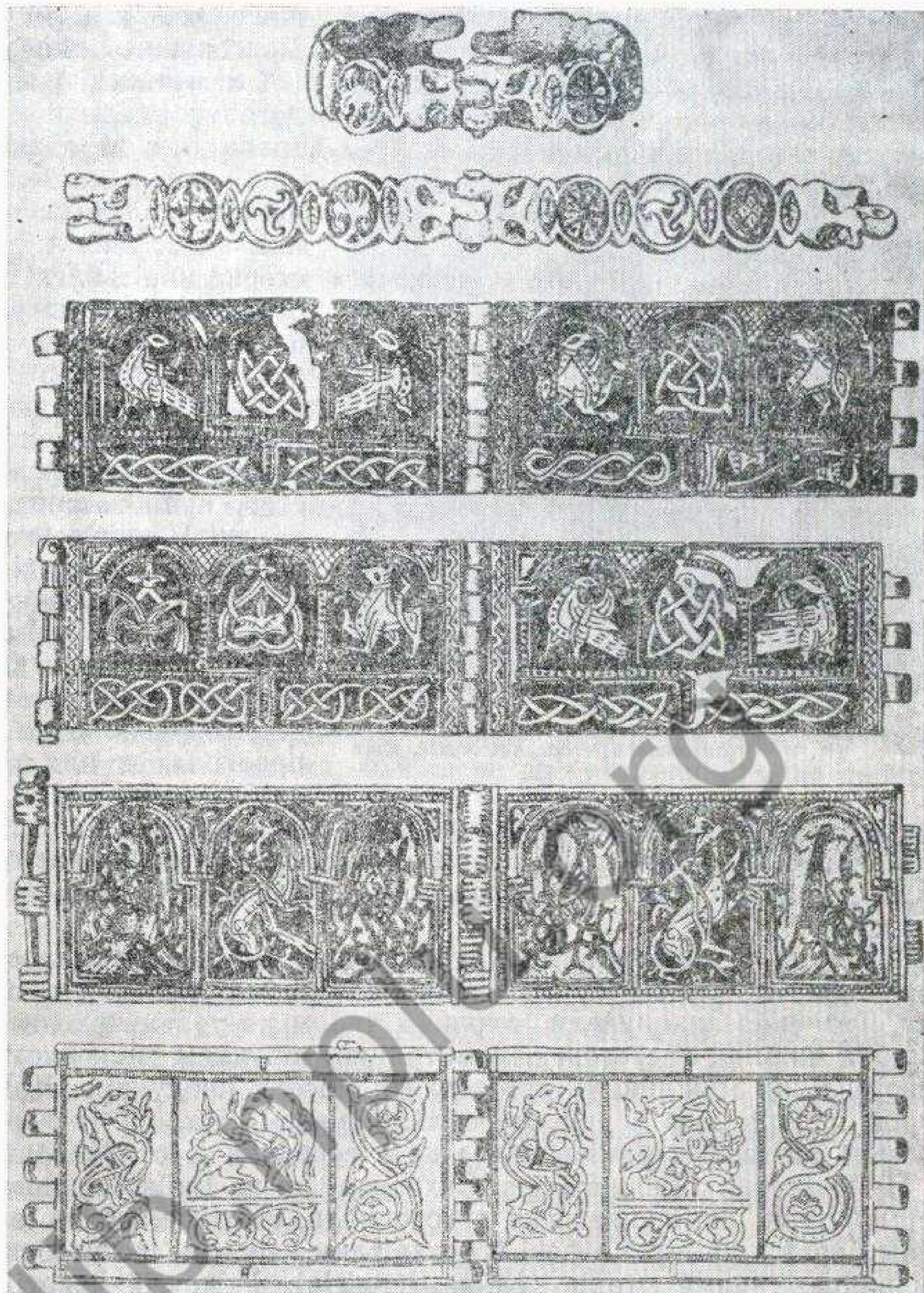
писки.— 1821.— Кн. 20.— С. 425—442. Аргументи про київське походження змієвика див.: *Рыбаков Б. А.* Русские датированные надписи XI—XIV веков.— М., 1964.— № 9.— С. 19—20.

[18] Див.: *Шугаєвський В.* Мідяний змієвик Чернігівського музею — повторення золотої «Чернігівської гривни» // В кн.: Чернігів і Північне Лівобережжя.— К., 1928.— С. 224—234; *Толстой И. И.* О русских амулетах, называемых змеевиками // Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества.— 1888.— Т. III; *Соколов М. И.* Апокрифический материал для объяснения амулетов, называемых змеевиками // Журнал Министерства народного просвещения, 1889, июнь; *Його ж.* Новый материал для объяснения амулетов, называемых змеевиками.— Древности // Труды Славянской комиссии Московского археологического общества.— М., 1895.— Т. I; *Лесючевский В. И.* Некоторые змеевики в собрании художественного отдела Государственного Русского музея // В кн.: Материалы по русскому искусству.— Л., 1928.— Т. I; *Спасский И. Г.* Три змеевика с Украины // В кн.: Средневековая Русь.— М., 1976.

[19] Див.: *Бочаров Г. Н.* Художественный металл Древней Руси X — начало XIII в.— М., 1984.— С. 219—238. Деталі твору добре відтворено в кн. *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X — XIII веков.— Л., 1971.

[20] Див.: *Oikonomides N.* St. Georg of Mangana, Maria Skleraina, and the «Malyi Sion» of Novgorod // Dumbarton Oaks Papers.— Washington, 1980—1981.— № 34—35.— P. 239—246.

[21] Див.: *Плешанова И. И., Лихачева Л. Д.* Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского музея.— Л., 1985.— № 2.— С. 191—192.

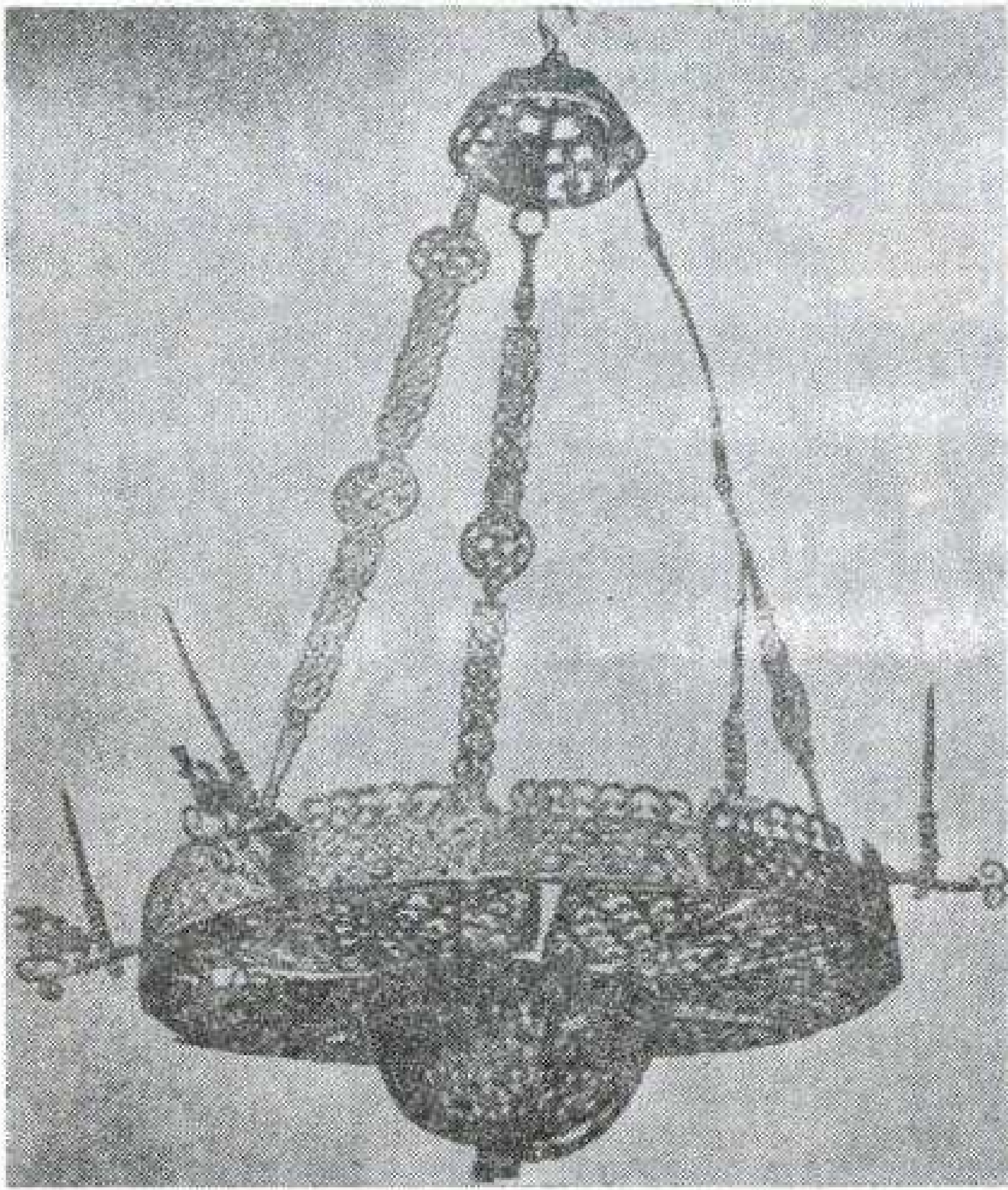


Орнаментальні схеми срібних браслетів з черню XII ст.

шого можна відрізнити від візантійських. Характер рельєфа та його співвідношення з рівною поверхнею, різьблений розквітлий хрест і геометрична орнаментика медальону з погруддям св. Варвари, з Виповзовського городища переконливо доводять київське походження твору[22].

Проте питання локалізації творів давньоруської торевтики, особливо виробів XII ст., розв'язуються не завжди остаточно і незаперечно на підставі виключно іконографії та стилістичних ознак. Прикладом тому є славнозвісні новгородські срібні кратири, давніший з яких виконано майстром Братилою ніби на замовлення посадника Петрили Микульчича, близько 1115—1120 рр. За формою літургічного напису виріб слід віднести до київського кола пам'яток, бо це цитата із слов'янського перекладу євангельського тексту редакції, незнаної в Новгороді, а її відомість у Києві добре засвідчують напис мозаїки у вівтарі собору Михайлівського Золотоверхого монастиря, а також Галицьке євангеліє 1144 р. Аутентичний напис бачимо на такому творі золотарства середини XII ст. як Переяславський келих, виготовлення якого

[22] Див.: *Зоценко В. М.* Медальйон київського виробництва початку XII ст. // В кн.: Археологія Києва.— С. 104—107.



Бронзовий хорос з Хоревої вулиці в Києві. XII ст Державний історичний музей. Київ

пов'язують з ім'ям князя Юрія Долгорукого. Форма зазначеної літургічної посудини дещо нагадує келихи романської традиції, з характерною широкою чашею, сплющеним «яблуком» та ретельно обробленим раструбом піддону. Майстерно вирізьблені на округлій поверхні чаші погруддя п'ятифігурного Деїсуса та св. Георгія свідчать про виконання речі київськими ювелірами в Києві. Можливо, що до того ж самого кола належав і майстер, який залишив своє ім'я на дні Чернігівської чаші, виготовленої наприкінці XII ст. за зразком Вільгортської килікійського походження[23]. Все це дуже коштовні й складні за технікою виконання твори давньоруської торевтики. Найпростіша з них викувана з срібла між 1139 і 1151 рр. чара чернігівського князя Володимира Давидовича з написом, в якому зазначено її господаря[24]. Навіть наведені приклади дають уявлення про загальний характер золотарства XII ст. та про його окремі напрями.

Поряд з карбуванням у галузі давньоруської металообробки запроваджувалися також інші техніки, зокрема тиснення та штампування. Тиснення виконували головним чином на тоненьких листах золота, срібла чи міді, застосовуючи матрицю з опуклим малюнком, і завдяки цьому мали можливість виготовляти масову продукцію. Додатково вироби прикрашали черню, обробляли різцем. Техніка тиснення стає відомою київським ремісникам уже з середини X ст. Матриці знайдено в Придніпров'ї (Княжа Гора, Сахновка) та на Райковецькому городищі в майстерні ремісника. Так виготовляли, зокрема, колти із зображенням барса з квіткою в роті й розквітлим хвостом, що утворює плетіння із зображеннями птахів (Київ, Чернігів). У другій чверті XIII ст. в Києві почали виготовляти колти з литим або сканним каркасом. Як з'ясувалося, всі вони вийшли з рук одного майстра[25]. Техніку тиснення використовували ще при виготовленні криноподібних привісок, «колодочок», бляшок для одягу.

Звичай прикрашати ювелірні вироби черню простежується з оправ турячих рогів з Чорної Могили, виготовлених у X ст. Звичайно світлі рельєфні зображення оточено черневим тлом, як це можна бачити на багатьох виробах. Контури зображень на численних колтах, наручах-браслетах, перстнях майже завжди окреслено різцем. Масивні литі речі дозволяли наносити глибші контурні лінії і заповнювати їх черню, створюючи дуже виразний малюнок. Приклади цієї манери можна знайти на колтах, браслетах з різноманітними композиціями, перстнях, хрестах-енколпіонах[26]. Чернь наносили частіше на срібні вироби, а іноді й на бронзові чи з мідного сплаву. Окрему групу виробів утворюють

[23] Див.: В. П. Даркевич вважає, що обидві згадані чаши виготовлено в Візантії. Див.: *Даркевич В. П.* Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе. X—XIII века.— М., 1975.— С. 14—61, 132—154, 229—232.

[24] Див.: *Рыбаков Б. А.* Русские датированные надписи XI—XIV веков.— С. 28—29.— № 24.— Табл. XXIX.

[25] Див.: *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси.— С. 314—315.

[26] Див.: *Макарова Т И.* Черневое дело Древней Руси.— М., 1986.

хрести-енколпіони роботи київських ремісників другої половини XII ст., а також перших десятиліть XIII ст.[27] Збереглися зразки з інкрустацією сріблом. Інкрустація по міді трапляється дуже рідко.

Після того як давньоруські ремісники навчилися виготовляти тонкий срібний та мідний дріт шляхом волочіння, вони дістали можливість виконувати найрізноманітніші філігранні узори, ажурні й накладні. Разом з філігранню розвивалася зернь, якою вже в IX ст. прикрашали лунниці й трибусинні сережки київського типу, відомі в X—XIII ст. Найбільш поширеними типами прикрас були трибусинні сережки з оригінальними сполученнями філігранного каркасу та зерні, знайдено понад тридцять варіантів. Подібні вироби, що утворюють кілька типологічних груп, відомі на Балканах, головним чином у північно-західних районах, зокрема, таких сережок чимало знайдено в Далмації[28]. Виготовлення ажурних бусин з тонкого філігранного каркаса вимагало копіткої праці ювелірів. Зрештою виникли імітаційні ливарні формочки, які давали змогу відтворювати найбільше спрощені варіанти виробів. Трьома бусинами прикрашали й так звані «аграфи», призначенням яких було сполучати колти з діадемою[29]. Філігранню та зерню оздоблювали і самі колти, виготовлені із спаяних п'яти-семи срібних конусів, поверхня яких повністю вкрита безліччю зерен (іноді так рясно оздоблювали зернами середню частину). Київські ремісники з часом, запровадивши кам'яні ливарні формочки, значно полегшили свою працю, адже імітації, на перший погляд, майже не поступалися красою перед колтами із справжньою зерню[30]. Колти галицько-волинського походження мали ту особливість, що їх дужку оздоблено трьома опуклими бусинками і однією більшою у вигляді ліхтарика. Зірчасті колти з зерню слід розглядати як зразок високої майстерності, поєднаної з тонкими естетичними смаками.

Вершиною мистецтва художньої обробки металу в Стародавній Русі є перегородчасті емалі, виготовлення яких досягло на той час виключно високого рівня у Візантії та в Грузії. Технологічний процес був вельми складним, однак дозволяв виготовляти вироби значно витонченіші порівняно з «варварськими» емалями V—VI ст. з Середнього Придніпров'я. Залишки майстерень, де працювали київські емальєри, дають уявлення про характер виробництва[31]. Викладати з дуже тонких перегородок складні композиції було важкою частиною роботи, бо треба було окреслити не тільки загальні контури, але й найдрібніші деталі. Існували певні схеми, яких мусив дотримуватися кожний ювелір, що виготовляв перегородчасті емалі. Заливши емаллю лоток з перегородками, виріб полірували після випалювання в печі. Так у загальних рисах можна уявити процес роботи, запозичений від візантійських майстрів[32].

Відомі нині понад півтораста творів з перегородчастою емаллю давньоруського походження, безперечно, становлять лише частину виробів XI—XIII ст. Найбільш визначним осередком емалевого виробництва був Київ, де вже у другій половині XI ст. виготовляли на високому художньому рівні складні речі. Досить зазначити, що з київських майстерень у першій половині XII ст. вийшла Кам'янобродська гривна (ца-

Див.: *Медынцева А. А.* О датировке некоторых типов энколпионов // В кн.: Археологический сборник (МГУ, Истфак).— М., 1961.— С. 63—68.

Див.: *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси.— С. 337; *Радојковић Б.* Накит код срба од XII до краја XVIII века.— Београд, 1969.— С. 97.— Сл. 26, 23—25.

29 Див.: *Рыбаков В. А.* Ремесло Древней Руси.— С. 337—339.

30 Див.: *Каргер М. К.* Древний Киев.— М.-Л., 1958.— Т. I.— Табл.

31 Див.: *Кондаков Н. П.* Византийские эмали собрания А. В. Звенигородского.— СПб., 1889—1892; *Wessel K.* Die byzantinische Emailkunst vom 5, bis 13. Jahrhundert.— Recklinghausen, 1964; *Хускивадзе Л. З.* Грузинские эмали.— Тбилиси, 1981; *Корзухина Г Ф.* Предметы убора с выемчатыми эмалями V — первой половины XI в. н. э. в Среднем Поднепровье.— Л., 1978; *Хвойка В. В.* Древние обитатели Среднего Приднепровья и их культура в доисторические времена (по раскопкам).— К., 1913.— С. 71—75; *Корзухина Г. Ф.* Новые данные о раскопках В. В. Хвойки // Сов. археология.— М., 1956.— Т. XXV.— С. 324—329.

Див.: *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси.— С. 374—392.

та з Деїсусом). З ними пов'язана діяльність Лазаря Богші, який в 1161 р. виконав оздоблений емалями та перлами хрест на замовлення Євфросинії Полоцької. Тут у другій половині XII ст. було створено славнозвісні золоті діадеми, на одній з яких зображено Вознесіння Олександра Македонського[33]. Київськими емалями прикрашено єпітрахіль митрополита Олексія (1354—1378). Емалі київського походження відрізняються способом викладання перегородок, пропорціями колтів та їх колоритом, а також загальною кольоровою гамою. Традиції цього мистецтва губляться лише десь у другій половині XIII ст., ненабагато переживши татаро-монгольську навалу.

Оздоблені перегородчастими емалями ювелірні вироби, переважно золоті, належали князівській казні, окремі частини якої, імовірно, розпорошені по численних скарбах. Виготовляли хрести-енколпіони з емалями ювеліри, які працювали при митрополичому дворі, а також найбагатших київських монастирях. Якщо у Візантії перегородчасті емалі здебільшого церковного призначення, то на Русі подібні речі за кількістю значно поступаються перед світськими, хоч іноді й оздобленими також християнськими образами. Зокрема, це стосується діадем[34].

Найбільш розповсюдженим типом золотих прикрас з перегородчастими емалями слід вважати колти, що належали до жіночого вбрання. Своєрідне місце посідає колт-кульчик з Галича, оздоблений стилізованим геометричним орнаментом та дрібними хрестиками, з своєрідною кольоровою гамою емалі (була висловлена думка про її візантійське походження)[35]. Деякі колти первісно прикрашали низання перлами. На колтах іноді зображено сиринів обабіч крина або дерева. На голові в цих діво-птахів можна бачити діадеми: на зворотньому боці — орнаментальну композицію, але з певною символікою. На інших колтах зображені грифони, птахи, дерева життя. Птахи своїми підкреслено геральдичними позами мимоволі нагадують узори сасанидських тканин. Особливо це стосується колта з Княжої гори з широко розпластаним птахом (орлом). Окремі групи утворюють колти з погруддям святих воїнів та з багатопроменевою каймою навколо зображень птахів, геометрично-рослинного орнаменту або жіночих голівок. За своїм загальним характером до колтів наближаються прикрашені перегородчастими емалями золоті намиста, що складаються з круглих чи квадрифолійних бляшок, сполучених за допомогою петель. Тут також переважають зображення птахів та орнаментальні композиції, геометричного і рослинного характеру. Птахи зображені здебільшого в профіль, але є в окремих випадках і розпластані, як на колті з Княжої Гори.

Діадеми складаються з семи з'єднаних між собою кіотців, що утворюють загальну композицію, доповнену трапецієподібними пластинками: по низу розташовані петлі для підвісок. Діадема з Сахновки найбільш відома завдяки сцені Вознесіння Олександра Македонського, що не виходить за межі центрального кіотця, тоді як решта прикрашені орнаментальними композиціями із заповненим розеткою колом серед кринів. На діадемі в Києві зображений семифігурний Деїсус з постатями на повен зріст, кожна в окремому кіотці, а на трапецієподібних платівках — медальони з голівками в діадемах та кринами. Такі діадеми, доповнені колтами на підвісках, були регаліями давньоруських княгинь, вдягалися вони поверх м'якої шапочки, вкритої покривалом, як це відтворено на портретних мініатюрах. Приналежністю головного убору були і нашивні бляшки з емалевими орнаментами, князівське вбрання відзначали барми — медальон із зображеннями, що входили до складу Деїсуса, у розкішних оправах з дорогоцінними камінням та низками перлів. Два неповних набори походять з Києва та Сахновки[36].

[33] Див.: *Макарова Т. И.* Перегородчатые эмали Древней Руси.— М., 1975. До них слід долучити ще хрест-енколпіон з городища Звенигорода (галицького); *Макарова Т. И.* Перегородчатые эмали Древней Руси.— №№ 99, 124, 69.

[34] Див.: *Толочко П. П.* Про приналежність і функціональне призначення діадем і барм в Древній Русі // Археологія.— К., 1963.— 1. XV.

[35] Див.: *Пастернак Я.* Старий Галич.— С. 179.— Рис. 68а.— Табл. XV.

[36] Див.: *Макарова Т И.* Перегородчатые эмали Древней Руси.— №№ 78—80, 74—77.

Крім того, відомі окремі емалеві вставки з погруддями святих (київського походження).

До творів давньоруської перегородчастої емалі, що первісно мали церковне призначення, належать уже згадані цата з Кам'яного броду, воздвигальний хрест Євфросинії Полоцької, виконаний київським ювеліром Лазарем Вогшою в 1161 р., пластинки з оправ літургічних книг та літургічного одягу митрополита Олексія. Окрему групу утворюють вироби з мідного сплаву: образки та хрести-енколпіони, кращим з яких слід вважати хрест Симеона[37]. Київські перегородчасті емалі вирізняються не лише за типологією виробів, що ними прикрашені, але й характерним прийомам утворення перегородок, кольоровою гамою, структурою орнаментальних мотивів. Зазначені особливості певною мірою властиві давньоруським емалям взагалі, але вони виділяють ці пам'ятки серед перегородчастих емалей візантійського, грузинського, а також західноєвропейського походження[38].

Коштовні золоті вироби, прикрашені перегородчастими емалями, виготовляли виключно на замовлення панівних верств феодального суспільства. Поряд з цим у Києві було налагоджено виробництво масової продукції: простеньких бронзових речей з однокольоровою виїмчатою емаллю. Речі виготовляли в ливарних формочках з заглибленнями для емалі. Це бляшки у вигляді гудзиків, а здебільшого хрестики з жовтою емаллю чотирьох варіантів, що розходилися далеко за межі Середнього Придніпров'я[39].

Витончені техніки металообробки неодмінно позначалися на характері конкретних виробів і, звичайно, на цінах, що робило прикраси доступними далеко не кожному, хто бажав їх придбати. Це стосується навіть мистецьких виробів з бронзи. Християнська ідеологія послідовно проникала майже в усі види декоративного мистецтва, але не на всіх його рівнях, бо поганські звичаї продовжували побутувати в середовищі народних мас. Отже, в давньоруському суспільстві існували ніби дві незалежні культури. Коштовні речі визначають високі досягнення митців, ремісників і дають уявлення про естетичні смаки еліти. Значно рідше привертають до себе увагу прості вироби сільських ремісників з бронзи або низькопробного срібла, відлиті в простих кам'яних формах чи відтиснуті в глині. Вони трапляються не дуже часто. На цих виробах живуть ще старі символи, типові для давньоруського мистецтва, і навіть у Києві після запровадження християнства продовжували носити «обереги» із зооморфною тематикою[40]. Лунниці, скроневі кільця з мотивом спіралі не зникають безслідно, а тільки поволі змінюють загальний вигляд.

Дерево з птахами, зображення сиринів біля дерева чи крина, орел та грифон на золотих колтах з перегородчастими емалями — сюжети запозичені від поганської тематики. Вони відомі також завдяки творам східного та візантійського походження, в яких поступово втрачали свій первісний магічний зміст, врешті перетворившись на привабливий декоративний мотив. У такому розумінні зазначені зображення без будь-яких перепон могли прикрашати ювелірні твори, що були приналежністю урочистого князівського вбрання. В Стародавній Русі таку тематику сприймали так само, як і давні міфологічні сюжети київських шиферних рельєфів, запозичені з декоративних різьблень візантійських виробів з слонової кістки[41]. Проте годі шукати в київ-

[37] *Там же.*— № 143— С. 90, 124—125.— Табл. 28.

[38] Див.: *Макарова Т. И.* Симметрия в растительном орнаменте Древней Руси // В кн.: Древняя Русь и славяне.— М., 1978.— С. 370—377; *Deér J.* Die Heilige Krone Ungarns.— Wien, 1966.

[39] Див.: *Мальм В. А.* Крестики с эмалью // В кн.: Славяне и Русь.— М., 1968.— С. 113—117.

Див.: *Василенко В. М.* Славянское язычество XI—XIII веков // В кн.: *Василенко В. М.* Народное искусство.— М., 1974.— С. 243—249.

Даркевич В. П. О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре // В кн.: Славяне и Русь.— С. 410—419.

ських виробах з дорогоцінних металів образи з сюжетів руської поганської вишивки, що залишаються в селянському мистецтві до XIX ст.[42] Відомим був лише образ двох птахів обабіч священого дерева, яким оздоблювали кокошники, а в XIII ст. — заставки рукописів.

Найбільш різноманітна тематика прикрашених черню срібних браслетів. Значна їх частина київського походження. На браслеті з скарбу 1903 р. (на території Михайлівського монастиря) площину кожної стулки поділено на три частини: у центральних арочках геральдично розпластані орли між воїном і драконом та гуслярем і танцівником. Це скоморошеські ігри, пов'язані з побутом давньоруського феодала Подібні сцени можна знайти на інших браслетах другої половини XII — першої третини XIII ст., де гусляр, дудочник і танцівниця-ворожка справляють «службу ідольську» з усіма тонкощами поганської обрядовості[43]. Зображення птахів на браслетах вказує на зв'язок з весняно-літньою обрядовістю. Рослинні плетива охороняють грифони. Зазначена тематика на браслетах, де невідомі будь-які християнські сюжети, наштовхнула на думку про те, що це зумовлено призначенням речей притримувати довгі рукави святкового жіночого одягу: перед виконанням танцю слід було звільнити довгі рукави, аби вони мали вигляд як у зображеннях на браслетах. Браслети, як і всі інші твори давньоруської торевтики, дають уявлення не тільки про високий рівень майстерності, але й про функціональне призначення цих досить загадкових, на перший погляд, виробів, що посідають помітне місце в світській течії мистецтва середньовічної Русі[44].

На відміну від пластинчатих браслетів, кручені з подвійного або навіть потрійного дроту, були значно дешевшими. Вони належать переважно до масової продукції ремісників, так само як підвіски, персні, кільця, шпильки, виготовлені з бронзи.

Зразки художнього металу X — XIII ст. становлять, головним чином, прикраси, що були ознакою знатності та багатства. Золоті й срібні вироби належали тільки представникам верхівки феодального суспільства. Решта мусили задовольнятися срібними прикрасами з домішкою інших металів або ж мідними чи бронзовими, рідше — свинцевими й олов'яними. Популярними були підвіски, у вигляді напівкруглих лунниць або монетоподібної форми. Вони іноді виконували функцію амулетів. Певні території мали свої локальні типи скроневих кілець. Великого поширення набули сережки київського типу (з трьома намистинами). Значно рідше трапляються сережки з біконічною намистиною. До типу найдавніших шийних прикрас належали гривни — ознака родовитості й багатства — у вигляді масивного обруча з гранчастого чи перекрученого дроту з розімкнутими кінцями, котрі мали крючок та вушко для застібування. Виготовляли також гривни виті й плетені з тонких дротин[45]. Персні часто були з щитками з вирізьбленими на них зображеннями або знаками, що виконували функцію печаток.

Окрему галузь давньоруської металопластики становлять свинцеві вислі печатки з різноманітними зображеннями та написами, а також золоті й срібні монети, найдавніші з яких належать до часів князя

[42] Див.: *Городцов В.* Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // В кн.: Труды Гос. исторического музея.— М., 1926.— Вып. I; *Амброз А. К.* О символике русской крестьянской вышивки архаического типа // Сов. археология.— 1966.— № 1; *Рыбаков Б. А.* Космогоническая символика «чудских» шаманских бляшек и русских вышивок // В кн.: Финно-угры и славяне.— Л., 1979.

[43] Див.: *Орлов Р. С.* Символика зображень на київському браслеті-наручні // В кн.: Археологічні дослідження стародавнього Києва.— К., 1976.— С. 166—174; *Даркевич В. П.* Музыканты в искусстве Руси и вещий Боян // В кн.: «Слово о полку Игореве» и его время.— М., 1985.— С. 322—342.

[44] *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X—XII веков.— Л., 1971.— С. 104, 106—107; *Його ж.* Язычество древних славян.— М., 1981; *Грабар А. Н.* Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы.— М. — Л., 1962.— Т. XVIII.— С. 263—265.

[45] Див.: *Корзухина Г. Ф.* Русские клады.— Табл. I—VI, XI, XII, XIV, XV, XVII—XIX, XXVI, XXVIII, XXXVIII, XLI, LIII—LV.

Володимира Святославовича та Ярослава Мудрого[46]. За іконографією і стилістичними ознаками вони мають чимало спільного з творами, виконаними в техніках карбування та лиття, адже на всіх виробах мусили позначатися певні прикмети мистецтва доби.

Про мистецтво художнього литва можна дістати уявлення не тільки завдяки мініатюрним виробам. Виготовлялися окремі види зброї та інші речі воєнного та побутового призначення. Але найбільш досконалими зразками майстерності слід вважати монументальні бронзові хороси, що широко застосовували для освітлення церковного інтер'єра в XI — XIII ст. Хорос звичайно складається з кола, утвореного з ажурних пластин і часто заповненого знизу ажурним «піддоном», уздовж кола розміщували свічники-кронштейни з насадками для свічок, прикрашені рослинними та зооморфними мотивами[47] Великий хорос утворювали кілька десятків деталей, склепаних в єдине ціле. Підвішений під куполом на ланцюгах хорос з його світлим колом символізував небо з зірками. Ланцюги іноді мали вигляд широких ажурних стрічок, сполучених шарнірами з такими ж ажурними розетками-медальйонами. Ранні хороси всі київського виробництва. Хорос XI ст. був знайдений серед руїн храму-усипальниці в Переяславі, фрагменти якого походять з Сахновки та Софійського собору в Києві, але найкраще збереглися хороси XII ст., знайдені на вулиці Хоревій у Києві[48] та на городищі Девиця. Вони майже однакової конструкції і відрізняються в деталях, зокрема типом ланцюгів.

Іншою була конструкція хороса, деталями якого є чудові ажурні арки з руїн церкви у Вщижі[49]. Подібні хороси й досі можна бачити в афонських монастирях та на Балканах, зокрема в Сербії і Македонії. На цих бронзових арках вказано ім'я майстра Костянтина. Арки відлиті за восковою моделлю в двох глиняних формах[50]. Кронштейни трактовані у вигляді зміїв, ажурний орнамент з рослинних стебел об'єднує медальйони з вписаними в коло птахами, з геральдичним орлом у центрі; дві однакові композиції з птахами обабіч рослинної галузки доповнюють цю надзвичайно цікаву схему[51]. Корпус хороса, виготовленого в Києві у межах першої половини XII ст. або дещо пізніше утворювали не менше як вісім таких арок. На жаль, брак інших деталей надто утруднює реконструкцію загального вигляду цього дуже оригінального хороса.

Огляд мистецьких технік обробки металу X — XIII ст. був би неповним, якщо не згадати про позолоту, яку виконували за допомогою амальгами. Позолотою вкривали всю поверхню виробу або окремі частини, що утворювали золотий візерунок.

Найбільш великим та визначним центром художньої обробки металу вважався Київ, де були сприятливі умови для розвитку різноманітних ремесел. Майстерні діяли поруч з князівським двором і у великому ремісничому посаді, зокрема на Подолі. В Чернігові ремісниче виробництво зосереджувалося в Предградді. Залишки діяльності ремісників виявлено на території посаду Переяслава. Металообробні майстерні знайдено також у Галичі. В 1981 р., зокрема, виявлено залишки бронзолиття з багатим інвентарем. Вартий уваги зразок галицької металло-

[46] Див.: *Янин В. Л.* Актовые печати Древней Руси. X—XV вв.— М., 1970.— Т. I; *Сотникова М. П., Спасский И. Г* Тысячелетие древнейших монет России. Сводный каталог русских монет X—XI веков.— Л., 1983.

Див.: *Вагнер Г. К.* О зооморфных изображениях на древнерусских хоросах.— КСИА.— Вып. 81.— М., 1960.— С. 25—30.

Каргер М. К. Раскопки в Переяславе-Хмельницком // Сов. археология.— М., 1954.— Т XX.— С. 16—17; рис. 7; *Каргер М. К.* Древний Киев.— Т. I.— С. 380.— Рис. 85, 84.

Див.: *Уваров А. С.* Древний храм на Вщижском городище // В його кн.: Сборник мелких трудов.— М., 1910.— Т. I.— С. 386.— Рис. 172—173.

Див.: *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси.— С. 255—257.

Оригінальна, але не зовсім суперечлива інтрепретація схеми та орнаментики арок запропонована Б. О. Рибаковим, який вважає їх приналежністю напрестольної сені. *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X—XIII веков.— С. 81—87.

пластики ікона із зображенням Благовіщення[52]. Ювелірні майстерні існували у Вишгороді. Сліди ювелірного ремесла представлені матеріалами з городищ Княжа Гора та поблизу с. Городище на Волині. Археологічні дослідження поступово збагачують історію давньоруського ремесла[53]. Зростає обсяг знань і про розвиток художнього металу X — XIII ст.

На початку XIII ст. мистецтво Придніпровської Русі досягло виключно високого рівня в своєму розвитку. Яскраво він позначився не тільки в архітектурі та стінописах, але й у декоративно-вжиткових творах, зокрема в художній обробці металу. Відомо про виключні досягнення київських ювелірів[54]. Відома й трагічна доля деяких з них, хто дожив до монголо-татарського погрому Києва 1240 р. Проте історія художнього металу X — XIII ст. хоч і стала багатшою та цікавішою, ще залишає чимало білих плям. Заповнити їх можна лише поступово, своєчасно враховуючи всі археологічні й випадкові знахідки, що мають спричинитися до відтворення складного процесу мистецтва металообробки. Традиції цього художнього металу не зникли безслідно. Вони продовжували жити у творчості народів, які успадкували єдину і нероздільну культуру Давньої Русі. На українських землях розвиток давньоруських традицій мав свої особливості, бо відбувався в нових історичних умовах.

ВАСИЛЬ ПУЦКО

Калуга

[52] Див.: *Баран В. Д., Вуйцік В. С.* Давньоруська ікона з поселення Бовшів // Археологія.— К., 1978.— Вип. 28.— С. 93—96.
[53] Див.: Древнерусское государство и славяне.— Минск, 1883.— Древнерусский город.— К., 1984.
[54] Див.: *Пуцко В. Г* Искусство Киевской Руси на рубеже XII—XIII веков // В кн.: Исследования «Слова о полку Игореве».— Л., 1986.— С. 138—158; *Корзухина Г Ф.* Киевские ювелиры накануне монгольского завоевания // Сов. археология.— М., 1950.— Т. XVI.— С. 318—342.

З НАРОДНОЇ МЕДИЦИНИ УКРАЇНЦІВ

(Методи профілактики захворювань як суттєвий елемент традиційної медичної культури східнослов'янських народів)

В системі традиційних медичних знань профілактика захворювань належить до малодосліджених ділянок народної медицини. Все ж і на основі численних даних етнографічної літератури та сучасних польових матеріалів можна констатувати, що народні методи профілактики, як і терапії, зумовлювалися поглядами на етіологію недуг і, цілком природно, поєднували раціональні дії з ірраціональними.

Раціональним було вживання з метою профілактики захворювань деяких рослин, бактерицидні властивості яких підтверджені науковими дослідженнями. Так, в усіх східнослов'янських народів, як і в багатьох інших, зафіксовано вживання часнику[1]. Ще в Київській Русі його використовували як охоронний засіб від «морового повітря»[2]. Ця традиція стійко зберігалася до початку XX ст. в українців, росіян та білорусів, відзначаючись різноманітністю способів застосування. На Україні ним натирали тіло, носили на шиї, вішали над колискою немовляти. Росіяни також вживали його як натирання, носили при собі тощо[3].

Оригінальне застосування часнику як оберегу в дитячій практиці зафіксовано у Білорусії (Вітебська губ.). Перед тим як нести дитину хрестити мати пережовувала зубець часнику і «хукала» на дитину, щоб уберегти її від «уроку»[4]. Крім того, білоруси вважали, що біля

[1] *Попов Г.* Русская народно-бытовая медицина.— СПб., 1904.— С. 188; *Moszyński K.* Kultura ludowa stowian.— Kraków, 1934.— S. 221.
[2] *Богоявленский Н. А.* Древнерусское врачевание в XI—XVII вв.— М., 1960.— С. 57.
[3] *Попов Г.* Русская народно-бытовая медицина.— С. 188.
[4] *Минько Л. И.* Знахарство.— Минск, 1971.— С. 70—71.

немовляти постійно повинен бути часник, рекомендували повісити йому на шию зубець часнику і не знімати, «каб дзіціні не шкодзілі ліхія вочи» [5]

За такими поняттями стоїть віками нагромаджуваний досвід народу, який у процесі практики пізнавав бактерицидні властивості окремих рослин. Наукою у багатьох випадках підтверджена раціональність народних спостережень. Так, доведено, що фітонциди часнику вбивають різні мікроби, серед них бактерії тифу, холерні вібріони, дифтерійну паличку, затримують ріст туберкульозної палички.

Подібні властивості, згідно з науковими даними, має цибуля. Тому доцільність її вживання як профілактичного засобу при епідемічних захворюваннях очевидна. Українське населення Закарпаття рекомендувало вішати її у хаті під стелею, вважаючи, що вона очищає повітря [6]. У вигляді ладанок її носили на шиї з метою запобігання усякої пошесті росіяни [7]. У Вологодській губернії разом з нею прив'язували ще й корінь лопуха [8]. Білоруси теж у випадках епідемій носили на шиї цибулину, вішали її на шию тваринам при епізоотіях [9].

В аналогічних випадках в усіх трьох східнослов'янських народів зафіксовано вживання ялівцю (звичайно, у місцевостях, де поширена ця рослина). Гуцули окурювали житло гілками ялівцю і розкладали з нього вогнища на дорогах, що вели із заражених місць [10]. Мешканці білоруського Полісся під час епідемій розвішували в хаті на стіні гілки ялівцю та окурювали димом з них кімнату, в якій лежав хворий [11]. У російського населення Вологодської, Вятської, Новгородської губерній та деяких районів Сибіру окурювання ялівцем приурочувалося до обрядів «чистого четверга» і здійснювалось з метою профілактики буквально усіх недуг. Іноді через палаючий ялівець переступали або перестрибували [12]. Слід зазначити, що росіяни в аналогічних випадках застосовували також верес, а білоруси — багно болотяне.

Як раціональні, слід розглядати й такі профілактичні заходи як полоскання ротової порожнини настояним на вині або пиві хроном, багатим, як доведено наукою, на вітамін С, щоб запобігти цинзі; вживання з метою попередження холери настою м'яти у росіян [13], кореня дягелю в українців Полісся та білорусів [14]. Не викликає сумніву доцільність вживання з метою профілактики внутрішніх хвороб настоїв трави звіробою, відвару кореня кропиви — рослин, доброчинна дія яких на організм відома науці.

Очевидно, певне раціональне зерно містили й такі зафіксовані на Західному Поділлі (Тернопільщина) засоби, як вживання з метою профілактики захворювань горла багатих вітамінами відварів з сушених фруктів (яблук, груш, слив, вишень, черешень). Правда, під впливом християнства ці дії приурочувалися до Різдва.

Християнство наклало відбиток і на такі вживані в усіх східнослов'янських народів профілактичні засоби, які в народній уяві по-

[5] *Никифоровский Н. Я.* Простонародные приметы и поверья. Суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах, собранные в Витебской Белоруссии.— Витебск, 1897.— С. 16 (далі: Никифоровский Н. Я. Простонародные приметы и поверья).

[6] *Болтарович З. Є.* Народне лікування українців Карпат кінця XIX—початку XX ст.— К., 1980.— С. 70.

[7] *Попов Г.* Русская народно-бытовая медицина.— С. 188.

[8] *Там же.*— С. 189.

[9] *Минько Л. И.* Народная медицина Белоруссии.— Минск, 1969.— С. 94.

[10] *Пізов В.* Про поширення дикорослих лікарських рослин у Косівському та Верховинському районах Івано-Франківської області та про застосування деяких з них в народній медицині Прикарпаття // Фармацевтичний журнал.— 1970.— № 5.— С. 82.

[11] *Минько Л. И.* Народная медицина Белоруссии.— С. 94.

[12] *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов.— М., 1979.— С. 103.

[13] *Верещагин Г.* О народных средствах врачевания болезней // Этнографическое обозрение.— 1898.— № 3.— С. 141.

[14] *Демидович П. П.* Из области верований и сказаний белоруссов // Этнографическое обозрение.— 1896.— № 2—3.— С. 132.

в'язувались з посвяченою у вербну неділю (неділя перед Великоднем) вербою. Посвятивши у церкві, її несли додому і вдаряли нею усіх членів сім'ї, щоб забезпечити їх здоров'ям на цілий рік. Дії супроводжувались відповідними примовками, аналогічними в українців, росіян та білорусів, в яких, звичайно, висловлювались побажання здоров'я. Наприклад, в українців:

Будь великий, як верба,
А здоровий, як вода,
А багатий, як земля.

В білорусів:

Не я бью, верба бьє,
Хвора в лес, не вересь,
А здоровье — в кости,
Будь здоров, як вода,
А рости, як верба [15].

Аналогічно в росіян:

Верба красна, бей до слёз,
Будь здоров.

В деяких місцевостях з профілактичною метою рекомендували їсти вербові бруньки. У західних областях України їх давали дітям, щоб не боліло горло та щоб не захворіти на малярію [16]. Білоруси-пінчуки споживали по «9» вербових бруньок з метою профілактики малярії та болю зубів [17]

Деякі обереги мали вузько локальне застосування. Любисток, наприклад, в народній уяві мешканців Карпат вважався зіллям, що оберігає від укусу гадюки, валеріана й аконіт також [18]. Російське населення Пермської губернії подібними властивостями наділяло піон («марьин корень»), корінь якого рекомендували носити на шиї [19]. У західних областях України, зокрема в ряді сіл Тернопільщини, корінь піона носили на шиї, як профілактичний засіб від пропасниці. Мешканці Полісся в аналогічних випадках вживали корінь бедринцю [20].

Ряд рослинних оберегів мав загальнослов'янський, чи загальноєвропейський характер, а побутування деяких зафіксоване навіть у дуже віддалених між собою народів. Так, усім східнослов'янським народам властиве вірування, що зірваний на Івана Купала полин гіркий (в деяких місцевостях чорнобиль, тобто полин звичайний) має властивості запобігати болю попереку [21]. З цією метою ним перев'язували поперек у цей день.

У багатьох народів етнографами зафіксовано вживання такого охоронного засобу від укусу гадюки як ясен [22]. Вірування про здатність ясеневого дерева (його гілок, соку, кори, попелу) паралізувати гадюку побутувало не тільки на східнослов'янських землях. За свідченням В. Деміча, про ці властивості ясену є згадки ще у Плінія [23]. В. Даль вказує на побутування його у народів Індії [24].

Як бачимо, рослини, що протягом століть служили надійним джерелом лікувальних засобів, дуже часто виступають як обереги. Раціо-

[15] *Соколова В. К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов.— С. 98—99.
[16] *Talko-Hryncewicz J.* Zanysy lacznictwa ludowego na Rusi Poludniowej.— Kraków (далі: *Talko-Hryncewicz J;* Цитована праця).
Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов.— С. 100.
[18] *Онищук А.* Матеріали до гуцульської демонології // Матеріали до української етнології.— Т. XI.— Львів, 1909.— С. 29.
[19] *Демич В.* Легенды и поверья в русской народной медицине.— М., 1899.— С. 18.
[20] *Братчиков А.* К вопросу о местных народных способах врачевания болезней // Волынские губернские ведомости.— 1882.— № 49.— С. 4.
Дражева Р. Д. Обряды, связанные с охраной здоровья в празднике летнего солнцестояния у восточных и южных славян // Советская этнография.— 1973.— № 6.— С. 115.
[22] *Демич В.* О змее в русской народной медицине // Живая старина.— 1912.— Т. 23.— С. 44.
[23] *Там же.*
[24] *Даль В.* О поверьях, суевериях, и предрассудках русского народа.— СПб., 1880.— С. 24—25.

нальність деяких очевидна, про доцільність інших судити повинна наукова медицина.

Цілий ряд мудро помічених профілактичних заходів окреслювався у народі формулою «гріх». Гріхом вважалося їсти яблука до Спаса (19 серпня за н. с.), бо лише тоді вони належно дозрівали. А споживання недозрілих могло викликати різні шлунково-кишкові захворювання. Не годилося також купатися до Купала (7 липня за н. с.), що є, без сумніву, виправданим, оскільки раніше вода ще недостатньо прогрівається.

Деякі профілактичні засоби відповідали певним вимогам гігієни. Такими були загальновідомі звичаї, як необхідність закривати посуд з їжею чи відро з водою, щоб туди не потрапив чорт, заборона їсти кільком однією ложкою, щоб не посваритися, або заборона мити посуд після заходу сонця тощо [25]. І хоч пояснення таких звичаїв у народі було наївним, доцільність їх очевидна.

Не позбавлені раціональності такі традиційні профілактичні заходи, як заборона втиратися братам чи друзям одним рушником, бо обов'язково посваряться, полою сорочки, бо «будуть руки потирати» (зловживати роботою) [26]. Щоб не зустріти відьми, не можна було, не вмившись, виходити з хати. Перед тим, як саджати в піч хліб, треба було дочиста вишкребти діжу і закрити її, бо інакше, як у сім'ї хтось помре, то у покійника буде відкритий рот. Заборонялось викидати крізь вікно кістки, щоб вовки не поїли худоби. Вагітній не слід було виливати перед порогом помиї, бо це відіб'ється на здоров'ї майбутньої дитини тощо [27].

Такі й подібні заборони, побутування яких зафіксовано в усіх східнослов'янських народів, хоч і були виявом ілюзорних уявлень про ті чи інші явища оточуючої дійсності, однак їх слід розглядати як певні санітарно-профілактичні норми, раціональні в своїй основі. Бо хіба не відповідають правилам особистої гігієни заборона їсти двом однією ложкою або витиратися одним рушником, витиратись полою сорочки, не виходити, не вмившись, на вулицю та ін. А строге дотримання правил обов'язково закривати посуд з їжею чи водою, дочиста вишкрібати і закривати діжу, в якій місять хліб, хіба не є свідченням турботи про чистоту посуду, збереження продуктів харчування.

Деякі засоби профілактики дитячих недуг пов'язувались з поведінкою вагітної жінки й були виявом піклування про майбутню матір. Її намагалися відсторонити від важких робіт, оберегти від нервових потрясінь. Вагітній, наприклад, заборонялося лазити в піч та витрушувати сажу, бо в дитини буде задуха [28], носити поперед себе в запасці нарубані дрова, бо між ними може попастися клин і тоді в маляти буде грижа. Майбутня матір, за поглядами народу, повинна бути дуже обережною під час ходьби, остерігатися, щоб не наступити на коромисло, бо інакше і в неї, і в дитини будуть на ногах нариви (Харківщина) [29], дитина не триматиме добре голови (Черкащина) [30].

Небажані наслідки для майбутньої дитини, згідно з загальнопоширеними поглядами, матимуть місце і тоді, коли вагітна злякається чогось. Залежно від чинників, які спричиняли переляк, варіювалися і наслідки. Побачить вагітна вогонь і, злякавшись, торкнеться рукою обличчя чи іншої частини тіла — у немовляти на цьому місці буде «вогник» (родима пляма). Злякається собаки, кота чи іншої домашньої

Иванов П. Этнографические материалы, собранные в Купянском уезде Харьковской губернии // Этнографическое обозрение.— 1897.— № 1.— С. 40.
Ястребов В. Н. Материалы по этнографии Новороссийского края, собранные в Елисаветградском и Александрийском уездах Херсонской губернии.— Одесса, 1894.— С. 40.
Иванов П. Этнографические материалы, собранные в Купянском уезде Харьковской губернии // Этнографическое обозрение.— 1897.— № 1.— С. 40—41.
Иванов П. Этнографические материалы, собранные в Купянском уезде Харьковской губернии // Этнографическое обозрение.— 1897.— № 1.— С. 24.
29 *Там же.*
30 *Talko-Hryncewicz J.* Цитована праця.— С. 69.

тварини і відштовхне її ногою — новонароджений буде покритий шерстю тощо [31].

Такі погляди мали місце і в росіян та білорусів.

Чимало профілактичних заходів носило ірраціональний характер, що логічно випливало з анімістичних поглядів населення на причини хвороб. Це, зокрема, стосувалося пошесних недуг — чуми, холери, які народ уявляв персоніфіковано. Хвороби ці масово косили людність — і відповідно засоби профілактики мали громадський характер. Це, як правило, різні магічні дії. Такими були відомі скрізь на східнослов'янській території та знані іншими слов'янським народам звичаї оборювати село, обходити його з процесією, ставити в чотирьох його кінцях осикові хрести, виготовляти за одну ніч полотно — своєрідну жертву демонові хвороби, влаштовували обід біля церкви тощо.

Більшість з них сягає своїм корінням в далекі дохристиянські часи, зберігаючи давні релікти народного світогляду. Так, на думку М. Висоцького, слідів обряду оборювання треба шукати в давніх міфологічних віруваннях, які в уяві первісної людини асоціювалися із щорічною зміною зими весною. З зимою наші далекі предки поєднували уявлення про сон чи смерть природи. З весною — пробудження життя. В даному випадку оборювання символізувало вигнання смерті, хвороби. Давнім магічним засобом, застосовуваним при заклинанні злих духів різними народами, був і сам процес обведення замкнутою круговою лінією. Вважали, що простір, обведений магічним колом, ставав недоступним для злих сил [32]. Тут також відбився й культ землі.

Сам обряд проходив майже скрізь однаково, відрізняючись окремими деталями — складом дійових осіб, магічною атрибутикою тощо. Варіювалась кількість учасників обряду, їх віковий ценз, проте в усіх випадках обряд носив громадський характер, що теж дає підставу говорити про його давнє походження.

На Україні, як і в Білорусії та переважаючій частині російської території в оборюванні села переважно брали участь жінки. В одних випадках — жінки різного віку, інших — тільки молоді, ще інших — старі баби і молоді дівчата, інколи — дівчата і вдови. І лише в деяких місцевостях Рязанської губернії в ньому брали участь хлопці та вдівці [33].

Кілька чоловік тягли соху, решта супроводжувала їх, інколи з співом церковних пісень. Процесія тричі обходила («оборювала») село. В деяких місцевостях цей давній звичай доповнюється не менш давніми обрядовими діями з виразними слідами язичництва. Так, подекуди в Рязанській губернії обряд оборювання закінчувався добуванням «живого» вогню, яким окурювали домашню худобу [34]. Не менш цікаві звичаї, що доносять сліди жертвоприношення, зафіксовані в Тульській губернії. Оборавши село, жінки розпалювали вогонь і роздирали живу чорну кішку [35]. Цей давній звичай добре зберігся і в обряді оборювання, записаному в с. Кузьмінському Рязанської губернії. Тут, згідно етнографічних даних, в 1892 р. в період епідемії холери мав місце факт, коли за рішенням громади, разом з покійником в яму кинули живу кішку. Аналогічні дані маємо з білоруської території (Мінська губернія). Тут теж, щоб не допустити холери, треба було принести в жертву черного кота, півня або щеня [36]. За свідченням дослідників, такі тваринні жертви в першій половині XIX ст. були частими явищами в різних місцевостях досліджуваної території [37].

[31] *Там же.*
[32] *Высоцкий Н. Ф.* Очерки нашей народной медицины // Записки Московского археологического института.— М., 1911.— Т. 11.— С. 110.
[33] *Городцов В. А.* Этнографические заметки. Обычаи при погреблении во время эпидемий // Этнографическое обозрение.— 1897.— № 3.— С. 186.
[34] *Там же.*
[35] *Там же.*
[36] *Демич В.* Легенды и поверья в русской народной медицине.— С. 35.
[37] *Высоцкий Н. Ф.* Очерки нашей народной медицины.— С. 109; *Демич В.* Легенды и поверья в русской народной медицине.— С. 35.

Своєрідною жертвою слід вважати і таку магічну дію як закопування на перехрестях доріг ладану, що здійснювали учасники обряду профілактичного оборювання села в Самарському повіті [38], або вкладання речей покійникові в могилу: жінці — денце, гребінь і веретено, а чоловікові — личаки і колодку, на якій плетуть личаки (Рязанська губернія) [39].

Залишки давніх жертвоприношень проступають і в добре збережених ще в кінці XIX ст. на території України й Білорусії магічних діях, спрямованих на попередження холери, які полягали в тому, щоб за одну ніч, починаючи від прядіння ниток, виткати полотно. Залежно від місцевості його або спалювали до схід сонця за селом і всі мешканці повинні були «акурыцца гэтим дымом» (що було найбільш раціональним) [40], або вішали на ікону, хрест [41].

Християнізований характер мали відомі в усіх слов'ян такі магічні профілактичні засоби, як звичай ставити осикові хрести в чотирьох кінцях села чи, зафіксований на Гуцульщині, звичай влаштовувати з охоронною метою біля церкви обіди для убогих [42].

Давню основу і широку сферу побутування в народній медицині слов'ян мало застосування з охоронною метою «наузів», «нав'язок», «амулетів», «оберегів» [43]. В кінці XIX — на початку XX ст. такі обереги ще широко застосовувалися в народній медичній практиці росіян, українців та білорусів.

Так, щоб вберегтися від малярії, як свідчать етнографічні записи, в різних місцевостях України рекомендувалося носити на шиї павучка, якого поміщали в шкарлупу горіха, знайдену на дорозі висушену жабу, око ведмедя, ріг оленя тощо [44]. Так звані тваринні амулети (кігті, зуби, кістки та інші органи тварин або цілі тваринні організми) своїм корінням сягають, очевидно, тотемістичних уявлень наших предків і доносять до нас сліди універсального культу тварин. На давній характер таких амулетів вказує Б. Рибаков. За його даними, ще в кам'яному віці люди носили як обереги зуби та кігті хижаків, які повинні були відганяти від них всяке зло [45].

Маємо дані й про використання як оберегів підвісок з кісток покійника [46]. Цікаво, що в деяких місцевостях Білорусії обереги зберегли давньоруську назву — «наузи».

За визначенням В. Даля, «науз» або «наузи» — частина кінської збруї, найчастіше бляха, яку вішали коневі на шию. В давнину в таких «науздах» тримали обереги від «уроку» — корені рослин, папірці з написами тощо.

В Росії за ними закріпилася назва «ладанка» від вживаного з апотропеїчною метою ладану, дуже поширеного в епоху християнства [47]. Назва ця виявилася надзвичайно стійкою: «ладанками» їх називали і тоді, коли вживали як оберег не ладан, а інші предмети, яким забобонна уява населення приписувала лікувально-профілактичні властивості.

38 *Всеволожская Е.* Очерки крестьянского быта Самарского уезда // Этнографическое обозрение.— 1895.— № 1.— С. 29.
39 *Городцов В. А.* Этнографические заметки. Обычаи при погребении во время эпидемии // Этнографическое обозрение.— 1897.— № 3.— С. 185.
Демидович П. П. Из области верований и сказаний белорусов // Этнографическое обозрение.— 1896.— № 2—3.— С. 132.
41 *Минько Л. И.* Знахарство.— С. 82.
42 *Демидович П. П.* Из области верований и сказаний белорусов // Этнографическое обозрение.— 1896.— № 2—3.— С. 133; *Болтарович З. Є.* Народне лікування українців Карпат.— С. 34.
43 *Фаминцын А.* Древне-арийские и древне-семитские элементы в обычаях, обрядах, верованиях и культах славян // Этнографическое обозрение.— 1895.— № 3.— С. 17.
44 Рукописні фонди ІМФЕ УРСР, ф. 2—5, од. зб. 384, а. 17; ф. 1—7, од. зб. 713, а. 123.
45 *Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси.— М., 1987.— С. 542.
46 *Демидович П. П.* Из области верований и сказаний белорусов // Этнографическое обозрение.— 1896.— № 2—3.— С. 128.
47 *Фаминцын А.* Древне-арийские и древне-семитские элементы в обычаях, верованиях культах славян // Этнографическое обозрение.— 1895.— № 3.— С. 17.

Етнографічні записи кінця XIX — початку XX ст. фіксують широке застосування таких оберегів як метали та мінерали.

Усі народи Європи наділяли апотропеїчними властивостями залізо [48]. На Україні у багатьох випадках охоронну функцію виконував залізний ніж. Його клали в колиску немовляті від уроку [49], брали з собою, коли несли дитину хрестити [50]. За повір'ям, поширеним на Закарпатті, подорожньому нічого не загрожує, якщо при ньому буде ніж [51]. Білоруси, як профілактичний засіб від малярії носили залізне кільце, перстень; щоб вберегти себе від уроку, втикали в полу одежі голку [52]. В даному випадку голка несла подвійне магічне навантаження, як залізо і як гострий предмет, що сам по собі виступав охоронним засобом від хвороб, нещасть, злих духів.

Як оберег шматочок заліза або будь-яку залізну річ рекомендували носити при собі росіяни, а на хатніх дверях біля порога прибивали залізну скобу або підкову, щоб хвороба не входила в хату, а залишалась на підкові [53].

З російської та білоруської території маємо дані про вживання як профілактичного засобу ртуті, в окремих місцевостях Росії — міді. Зокрема, у В'ятській губернії у випадках епідемії холери рекомендували з охоронною метою носити на шиї або під пахвою зашитий у тканину шматочок міді [54].

Як профілактичний засіб знаний в українців та росіян бурштин, хоч вживався він при різних захворюваннях. Мешканці Східного Полісся, щоб запобігти головному болю, рекомендували носити бурштинове («лінтарне») намисто (с. Слоут Глухівського району Сумської обл.) [55]. На Волині його вживали як амулет у практиці дитячого лікування [56]. В Карпатах носили, щоб попередити утворення зобу [57]. В ряді губерній Росії він вважався незамінним профілактичним засобом від жовтяниці (Орловська, В'ятська, Калужська губернії) [58].

У білорусів, за даними П. Демидовича, оберегом від жовтяниці вважалося золото [59]. У даному випадку, як і в попередньому, крім усього вступав у дію закон імітативної магії («жовтуха» асоціюється з жовтим кольором золота або бурштину). Щоб попередити золотуху, українці радили носити сережки з жовтого металу («золоті», як казали в народі) [60], подекуди в Росії вважали, що для цього достатньо просто проколоти вуха (Орловська, Калужська губернії) [61].

Важко переоцінити ту роль, яку займали хліб та сіль в апотропеїчних обрядах східнослов'янських народів [62]. В народній уяві це універсальні засоби від уроку. Шматок хліба, як і грудочку солі, зав'язували дітям в поділ сорочки, дорослим у хустку, яку носили на шиї, прив'язували до пояса тощо [63].

Дуже давні традиції, пов'язані з профілактично-магічною функцією червоного кольору. В кінці XIX — на початку XX ст. вони чітко

[48] *Высоцкий Н. Ф.* Очерки нашей народной медицины.— С. 143.
[49] *Talko-Hryncewicz J.* Цитована праця.— С. 140.
[50] *Злоцкий Ф. А.* Из суеверий и обычаев русских особенно комитета Угочанского // Свет.— 1870.— № 26.— С. 210.
[51] *Там же.*
[52] *Демидович П. П.* Из области верований и сказаний белорусов // Этнографическое обозрение.— 1896.— № 2—3.— С. 128; *Минько Л. И.* Знахарство.— С. 71.
[53] *Маслова Г. С.* Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX в.— М., 1984.— С. 37.
[54] *Верещагин Г* О народных средствах врачевания в связи с поверьями // Этнографическое обозрение.— 1898.— № 3.— С. 141.
[55] Матеріали наукової експедиції на Полісся в 1980 р. // Архів ЛВ ІМФЕ, ф. 1, оп. 2, од. зб. 280, зош. № 1, с. 17.
[56] *Тутковський П.* Нариси з природи України.— К., 1920.— С. 20.
[57] *Болтарович З. Є.* Народне лікування українців Карпат.— С. 90.
[58] *Попов Г.* Русская народно-бытовая медицина.— С. 189.
[59] *Демидович П. П.* Из области верований и сказаний белорусов // Этнографическое обозрение.— 1896.— № 2—3.— С. 128.
[60] *Talko-Hryncewicz J.* Цитована праця.— С. 128.
[61] *Попов Г.* Русская народно-бытовая медицина.— С. 189.
[62] *Сумцов Н.* Хлеб в обрядах и песнях.— Харьков, 1885.— С. 78—90.
[63] *Минько Л. И.* Знахарство.— С. 71.

простежуються в народній профілактиці дитячих захворювань. Скрізь на Україні, щоб уберегти дитину від уроків, перев'язували їй ручку червоною ниткою. Так само чинили й білоруси [64]. За віруванням росіян, дев'ять ниток червоної вовни на шиї дитини оберігає її від скарлатини, а пов'язки з червоної вовни на руках і ногах — від малярії [65]. Подібні погляди зафіксовано й у західних та південних слов'ян. Чехи, наприклад, вірили, що червона пов'язка охороняє дитину від чарів. Серед обрядів, виконуваних майбутніми матерями у Болгарії в так званий «бабин день» має місце й такий: вагітна отримує від баби-повитухи моток червоної вовни, яка повинна сприяти швидким й безболісним родам [66].

Наївно-дитячими видаються такі, зафіксовані скрізь на східнослов'янській території, профілактичні засоби, як спроба заховатися від хвороби, найчастіше пошесної або малярії, обдурити її. Щільно закривши віконниці та зачинивши на замок двері, на них вішали таблички з написами: «Нема нікого вдома», «Приходь вчора» тощо [67]. Іноді зустрічалися й іменні написи. Наприклад, «Нема дома раби божої Наталії» (Тверська губернія) [68]. В кінці XIX — на початку XX ст. такі заходи ще широко побутували в лікувальній магії. Сліди давніх поклонінь силам природи дійшли у звичаї, побутування якого зафіксоване на початку XX ст. у росіян, відносити оброк лісовому з проханням оберегти від «огневиць» (один з видів пропасниці) [69].

Підсумовуючи сказане, слід зазначити, що методи профілактики, застосовувані у практиці народного самолікування українців, росіян та білорусів поєднували раціональні, в основі яких лежав багатовіковий досвід, з ірраціональними дії. Вони у багатьох випадках аналогічні, відрізняються лише незначними деталями. Є серед них явища, що зберегли сліди давніх культів, жертвоприношень на інші наклало відбиток християнство.

ЗОРІАНА БОЛТАРОВИЧ

Львів

[64] *Демидович П. П.* Из области верований и сказаний белорусов // Этнографическое обозрение.— 1896.— № 2—3.— С. 132.

[65] *Фаминцын А.* Древне-арийские и древне-семитские элементы в обычаях, обрядах, верованиях и культах славян // Этнографическое обозрение.— 1895.— № 3.— С. 17.

[66] *Там же.*

[67] *Попов Г* Русская народно-бытовая медицина.— С. 190; *Демидович П. П.* Из области верований и сказаний белорусов // Этнографическое обозрение.— 1896.— № 2—3.— С. 131.

[68] *Максимов А.* Средства предохранения против болезней // Этнографическое обозрение.— 1900.— № 3.— С. 166.

[69] *Попов Г* Русская народно-бытовая медицина.— С. 190.

ФОЛЬКЛОР І МІФОЛОГІЯ В «ЛІСОВІЙ ПІСНІ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ

З'ясування народнопоетичних джерел «Лісової пісні» та їх творче переосмислення Лесею Українкою неодноразово ставало предметом наукових досліджень. Цієї проблеми торкалися багато літературознавців і фольклористів, зокрема М. Зеров, В. Петров, О. Бабишкін, І. Денисюк, Л. Міщенко, І. Аврахов, О. Дей, П. Пономарьов, В. Покальчук, В. Погребенник та інші. Не так давно нову інтерпретацію цього питання дано у статті В. Кордуна [1]. Розглянувши фольклорно-міфологічну систему «Лісової пісні» у контексті світових міфів, автор йде далі від своїх попередників у розшифруванні скомплікованої символіки твору. І все ж в цілому проблема синтезу засобів художнього мислення автора та фольклорно-міфологічної структури у драмі-феєрії

[1] *Кордун В. М.* Фольклорно-міфологічна образність у структурі «Лісової пісні» Лесі Українки // Нар. творчість та етнографія.— 1983.— № 3.

Лесі Українки не знайшли достатнього висвітлення. Причиною є багатоаспектність проблеми вивчення джерел Лесиного шедевру: у сферу наукового обігу потрапляють нові матеріали, удосконалюється методологія дослідження. Оскільки цей унікальний твір Лесі Українки виник внаслідок синтезу досягнень рідної культури, книжної та уснопоетичної, і світової літератури, а також внутрішньої художньої еволюції автора, то для глибшого й повнішого розуміння його тексту та мікрообразів пропонуємо таку систематизацію джерел: 1) фольклорні, 2) міфологічні, 3) книжні.

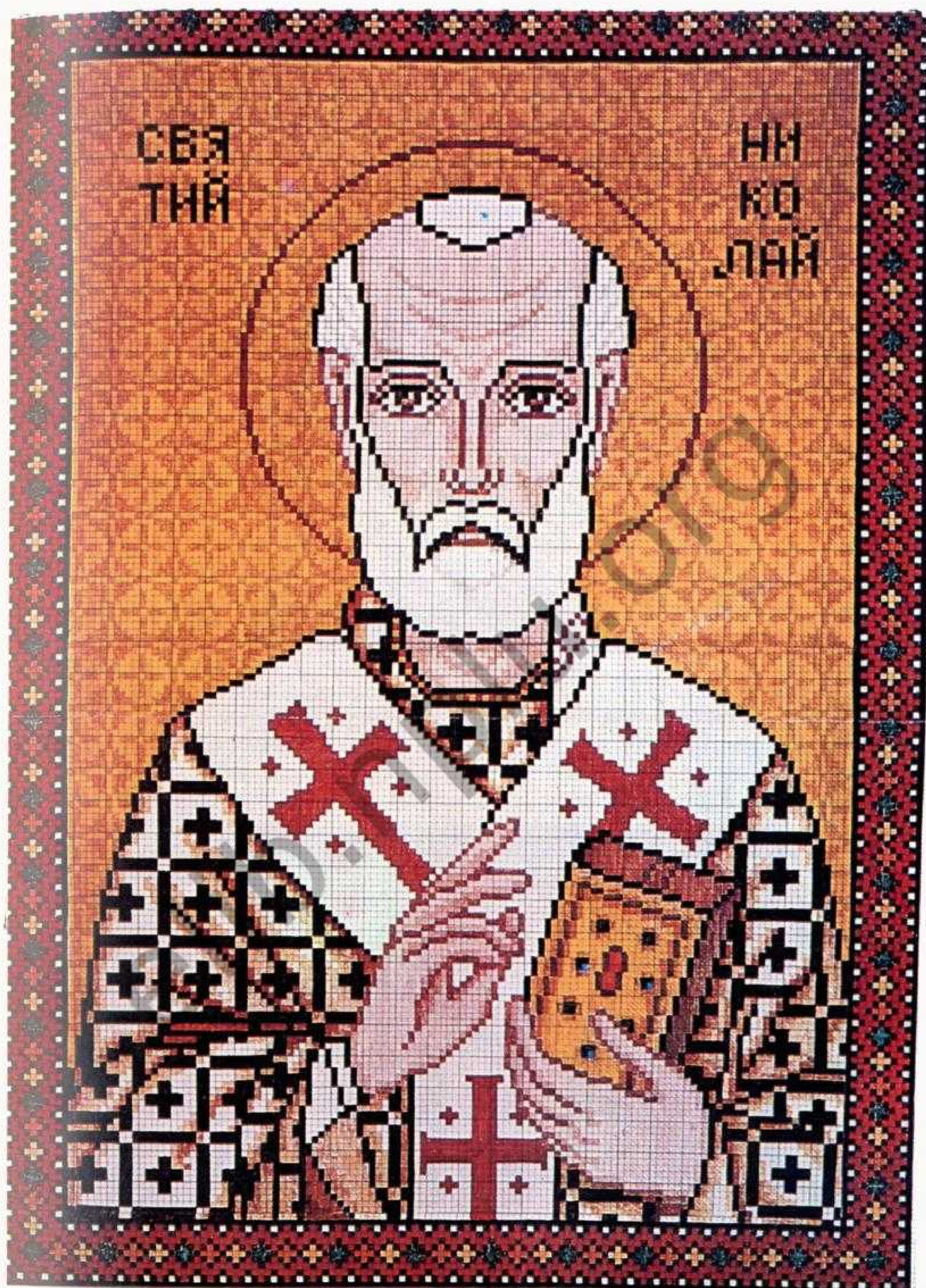
Під літературним розвитком ми будемо розуміти у даному випадку не лише загальний художній поступ, що простежується у мистецьких методах, але й еволюцію міфологізму. Фольклорні джерела «Лісової пісні» вивчені більш повно, натомість дальшої праці й пошуків вимагає осмислення міфологізму твору на рівні сучасної науки про нього. Коло пошуків міфологічних (та й фольклорних) джерел драми-феєрії необхідно розширити. З одного боку, у ці пошуки слід включити зафіксований у друку матеріал і то не тільки українських збирачів фольклору, а з другого — зіставити окремі моменти твору із сучасними записами поліської народної творчості, що досі практично майже не робилося. Це буде скоріше типологічний аналіз, який не виключає і контактних моментів, що дасть змогу встановити, наскільки авторка «Лісової пісні» вловила й виразила дух народно-міфологічного світосприймання й народної естетики, інтерпретувала міф згідно ідейно-естетичної концепції твору.

Міф та його структурні елементи по-різному засвоювалися українською літературною традицією. Про «олюднення» природи міфу, здатність людини переборювати, перехитряти «нечисту» силу, писали у свій час П. Куліш, О. Стороженко. На ранніх стадіях просвітительського реалізму переважало намагання реконструкції фольклорно-міфологічного сюжету до пародії або гротеску. Дії реальних героїв, детерміновані соціальним статусом, і дії фантастичних персонажів групуються навколо спільного начала — природи, як втілення добра, здатного перемогти зло, невластиве сутності людини.

Романтизм ставився до міфологічного фантастичного елементу як до засобу умовності, санкціонованої методом. Реалізм підпорядковує міф раціоналістичному детермінізму, шукає в ньому пізнавальні цінності. Так, у Г. Квітки-Основ'яненка зображення потойбічного світу є певним дзеркалом і алегорією людських відносин, міфологічну фантастику письменник відпорядковує реалістичній у своїй сутності сатирі.

Для реалізму характерна пояснювальна тенденція — у підтексті фантастичних «подій» висловлена думка, до якої повинен прийти читач,— що всі ці химери є витвором хворої, сп'янілої чи сонної свідомості. Іван Франко, виводячи міфологічний образ Задухи з її царством у підземеллях Борислава, вбачає у ній підсвідомість ріпника, який, запаморочений сопухом нафтової «штольні», марить і з уривків свідомості комбінує фантастичні, але психологічно детерміновані й у своїй суті реальні образи, які є відображенням його уявлень про тяжке становище ріпників і виразом його міфологічного світосприймання.

Розуміння міфу як засобу поглиблення філософського начала твору, до того ж, у формах естетичної свідомості народу, входило в концепцію того оновленого реалізму кінця XIX — початку XX ст., який називають по-різному — новоромантизмом, психологічним чи філософським реалізмом. Драму такого новоромантичного типу Леся Українка назвала «символічно-реальною», і, мабуть, це буде чи не найчіткіше визначення сфери методу, застосованого до жанру «Лісової пісні», Поетеса помітила, що вже сам жанр драми став в опозицію науковому реалізмові — не можна «зшити» сценічні картини з «людських документів». Пошуки оновлення реалізму, що вкладалися в поняття новоромантизму, виражали водночас новаторське ставлення до фантастики, міфології зокрема. Письменниця свідомо трансформувала елементи



Дмитро Блажейовський.
Святий Миколай.
Полотно, вишивання хрестиком.
Рим. 1978.



Дмитро Блажейовський.
Київська Святософійська Богородиця-Оранта. Фрагмент.
Полотно. Вишивання хрестиком.
Рим. 1980.



Дмитро Блажейовський.
Святі Кирило та Мефодій.
Полотно, вишивання хрестиком.
Рим. 1986.

народнопоетичної та міфологічної образності у нових художніх формах, створила по суті авторський міф про Мавку. Як до цього вона, наприклад, Кассандру (якій у грецькій міфології відводилася епізодична роль) зробила головним персонажем твору. Адже, за словами академіка О. Білецького, «готового матеріалу до образу Кассандри Леся не мала», а реконструювала з поодиноких згадок у різних міфах, створила на їх основі самобутній сюжет. Так і у «Лісовій пісні» — з фольклорних та міфологічних джерел і поодиноких натяків у творах української та зарубіжної літератур поетеса здійснила творчу реконструкцію, поєднуючи цей матеріал з власною творчістю. У сюжетній канві драми-феєрії творча роль Лесі Українки набагато більша, ніж вважають дослідники.

Написання «Лісової пісні» не було таким одномоментним актом, як на це вказує переважна більшість дослідників твору. Дійсно, твір максимально прискорено розвивався у процесі свого народження: «Правда, писала я її недовго, днів 10—12» [2]. Такий термін якраз і свідчить про те, що драма-феєрія виношувалася протягом майже усього життя, була результатом тривалого вивчення народнопоетичних джерел, міфології, світового письменства, життя селян волинського Полісся. У своїх спогадах К. Квітка, чоловік поетеси, зазначав, що вона, приступаючи до написання, наприклад, твору з якоїсь історичної епохи, вважала, «що треба її добре простудіювати по джерелах, а потім забути, і аж тоді писати що з того життя» [3].

Отим «студіюванням по джерелах», і була та атмосфера, яка постійно оточувала поетесу з раннього дитинства і до останніх днів. Глибинне розуміння цінності народної творчості було складовою частиною культури усієї родини Косачів і Драгоманових.

У нашому літературознавстві тривалий час побутувала версія, що Лесина драма-феєрія написана виключно на волинсько-поліських фольклорно-міфологічних мотивах. Поштовх до такого трактування генезису твору дала перша друкована інформація у журналі «Рідний край»: «Се віршована феєрія в 5-ти діях, заснована на баєчному грунті, на повір'ях волинського Полісся. В феєрії виведено мавку, русалку, полісуна, водяника, «перелесника» й інші істоти, що живуть в уяві простодушного волинського поліщука» [4]. «Драма-феєрія сповнена тонкої поезії, що має при тім чисто місцеві волинські чари» [5]. Поліський першоелемент у «Лісовій пісні» підкреслює Ольга Косач-Кривинюк, сестра поетеси, у своїх спогадах про Лесю Українку. Дещо ширші джерела «Лісової пісні» та еволюцію фольклорно-міфологічної свідомості поетеси дає К. Квітка: «Л(еся) У(країнка) любила Полісся, оспівала його в «Л(ісовій) п(існі), але з великою любов'ю згадувала і про Звягель (давня назва Новоград-В.). В числі улюблених пісень Л(есі) У(країнки) було чимало усвоєних нею в Н.-В. з голосу її няні, селянки м. Миропілля. Деякі пісеньки Л. У. перейняла від селянських дітей в селі Жаборицї, ... в те село мати її зробила недовгу екскурсію і взяла з собою Л(есю). І від Луцька у неї зосталося сильне враження. Співаючи луцький варіант пісень про Бондарівку, Л. У. Говорила, що уявляє собі при тому ринок цього міста... З Луцька батьки її зробили з якоїсь нагоди короткий виїзд в село, яке вона називала Чекна, і взяли її з собою, там вона бачила весняні гри, що їх справляли діти, і перейняла від дітей зв'язані з іграми пісні. Аж після цих вражень почалися колодяжненські — поліські» [6].

Врешті-решт, свідчення ці відповідають дійсності: сама авторка «Лісової пісні» скромно казала, що просто затужила за волинськими

[2] *Українка Леся.* Зібрання творів У 12-ти т.— К., 1979.— Т. 12.— С. 607. (Далі, посилаючись на це видання, зазначаємо біля цитат том і сторінку).
[3] Спогади про Лесю Українку.— К., 1971.— С. 234.
[4] Рідний край.— 1911.— № 4.— С. 28—29.
[5] *Там же.*
[6] *Квітка К. В.* Лист до Інституту літератури з увагами до розділу про Лесю Українку в І томі «Історії укр. літ.» 31.01.1951. Москва.— Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР.— Ф. 2.— № 1350.

лісами і на честь їх написала твір. Але при підкресленому поліському колориті драми-феєрії її міфо-фольклористична інструментовка дещо ширша — не всі міфічні постаті взято з поліської міфології. Проте тенденція обов'язково знайти всі фольклорні елементи й міфологічні персонажі твору в поліському народному арсеналі дійшла, як вважають деякі дослідники, аж до фальсифікацій [7]. Так, багаторічні фольклорні експедиції студентів та викладачів Луцького педагогічного інституту та Львівського університету в райони волинського Полісся (Ратнівський, Любешівський, Любомльський, Ковельський, Камінь-Каширський, Старовижівський, Зарічнянський) не виявили переказів про мавок, водяників, потерчат. Натомість надзвичайно поширені на Поліссі перекази про русалок польових, вовкулаків, «тих, що в корчєх сидєть» (чортів), є розповіді про мару-пропасницю («тітка», або «шіхля»), про долю, злиднів. Самого слова «перелесник» у цих районах не виявлено, хоча про візити нечистої сили до дівчини розповідають. Не можна вповні погодитися з тезою В. Кордуна, який вважає, що задум «письменниці подекуди виходив за межі відомого їй фольклорного матеріалу, витворювана дія не завжди знаходила сповнених конкретного змісту народнопоетичних персонажів для своєї реалізації...» [8]. Поетесі, на його думку, доводилося «дотворювати» образи певних стихійних сил, як «Того, що греблі рве», «Перелесника», «Того, що в скалі сидить».

Перелесник з «Лісової пісні» — імітація народної оповіді-переказу з максимальною детальністю сюжету, образу естетизованого, з підкресленням його привабливості. Леся Українка розробила «драматургію» — словесну партію Перелесника — оті його «облесливі речі», конкретизувала його костюм. Але принадність образу, фантастична таємничість і незвичайність ті ж самі, що й у народних переказах: «Перелесник або Підлесник єсть то гарний, молодий хлопець. Цілий он високий і хороший, лице у него довгообразне, стан стрункий, податливий, очі ясні, сині, наче погідне весняне небо.

Найчастіше прибирає подобу та стать покойних любимих осіб, або в постаті умерлих гарних паренів являється нічною порою молодим дівчатам, щоби з ними побавитися, натішитися земними прелестями та зажити собі земної розкоші жіночого серця» [9]. Разом з тим образ Перелесника переосмислюється поетесою, стає символом вогню. Ім'я «Того, що греблі рве» і «Того, що в скалі сидить» Леся Українка витворила по аналогії до поліської назви чорта — «Того, що в корчєх сидить» та «Того, що прийшов по зиму». В давнину на Поліссі соловейко одержував ключ від Сонця «зиму замикати, літо одчиняти», а зиму забирав «Той, що прийшов по зиму». Таким було уявлення про зміну пір року. Ідейно-естетична інтерпретація залишків міфу про тих, ім'я яких для людей було утаємниченим або просто не називалося, щоб не накликати його гніву на себе, відбилася в образах «Того, що греблі рве» і «Того, що в скалі сидить».

Досі дослідники шукали аналогій між образністю «Лісової пісні» та народними піснями, відомими у записі Лесі Українки. Але майже не звертали уваги на ті волинські пісні, відгомін яких, їх символіка, образність, грація чується у драмі-феєрії. Леся Українка вивчала усну народну творчість як цілісну систему фольклорних явищ у їх ідейно-естетичному функціонуванні. Фольклор Полісся був своєрідною хрестоматією для поетеси, у якій вона знаходила всі ідейно-тематичні пласти усної народної творчості, бачила його жанрово-стильову різноманітність і добре виявлену циклічність. Крім суто місцевих особливостей, поліський фольклор і міфологія містять у собі, так би мовити, «золотий фонд» всеукраїнської народної творчості, а також мотиви

[7] І. Денисюк та Л. Міщенко у книзі «Дивоцвіт» заперечують побутування переказів про мавок на Поліссі, вважаючи записи В. Покальчука сфальсифікованими.
[8] *Кордун В.* Фольклорно-міфологічна образність у структурі «Лісової пісні» Лесі Українки // Нар. творчість та етнографія.— 1983.— № 3.— С. 64.
[9] *Лепкий Д.* З вірування нашого люду // Зоря.— 1884.— № 5.— С. 37—38.

і жанри, властиві й білоруському та російському, а відтак і всеслов'янському фольклору. Багато спільного він має з народною духовною культурою балто-слов'ян. В той же час фольклор і міфологія не були для Лесі Українки основою для сюжетів. Поліський фольклор збігається з духом «Лісової пісні» в поетизації й одухотворенні лісу, в існуванні культу води і вогню. У ньому ще зараз можна знайти пісні про розмову людини з лісом і народні новели про діалоги дерев між собою — дуба з березою, гриба з дубом тощо,— мотив «хизування» своєю вродою, могутністю чи здатністю приносити користь, які доповнюють зміст загальновідомої народної пісні «Ох хвалилася да березонька».

Часто за окремим мікрообразом «Лісової пісні» стоїть глибоке знання народної творчості. Для прикладу візьмемо пісню «Чотири роки, як в батька була», записану нами в поліському селі Тур:

Чотири роки, як в батька була,
А вже ж тая стежечка терном заросла.
Ой терном, терном, ще й калиною,
Де я походжала ще дівчиною.
Ой візьму косу, терен викошу, червону калину,
Червону калину в пучечки пов'яжу...

В іншій пісні з того ж села співається:

Перепеличка, раба невеличка,
По бору літає, траву розгортає,
Траву розгортає, сокола шукає.
Сивий соколонько сидить на дубоньку
Схилив головоньку згори додолоньку.
— Сивий соколоньку, гордуєш ти мною,
Як вітер горою,
Сонце калиною,
Козак дівчиною.

В обох піснях — мотив втраченого щастя, мотив шукання дивоцвітів, що позаростали тернами, розгортання тернів. Це так нагадує Лукашеву Долю, яка розгортає сніг, шукаючи дивоцвітів весни, як сам Лукаш благав її розгорнути тернину, як Доля одказує йому:

Ой ламав ти ожину
ще й тернової віти.
Завалив усі стежки,
Заглушив усі квіти.

Ой колись я невесні
тут по гаю ходила,
тобі на дорозі
по стежках на признаку
дивоцвіти садила.
Ти стоптав дивоцвіти
без ваги попід ноги...
Крізь терни-байраки, та й нема признаки,
де шукати дороги [10].

Звичайно, зміст уривку «Лісової пісні» більш психологізований, але підтекст — той же трагізм втраченого щастя, загубленої долі.

Одним із джерел, з якого поетеса черпала матеріал для своєї драми-феєрії, були колядки-веснянки, записані Оленою Пчілкою у селі Запрудді. Леся Українка добре знала їх і поклала з Климентом Кві́ткою на ноти:

Ой ходила красна панна по двору,
А за нею красний паничик з просьбою:
— Ой постій, постій, красная панно ти ж моя!—
Вона ж йому стала одповідала: Не твоя!
Іди собі, шукай собі, хорішеї панни, як єсть я!
— Обійшов же я чотири селі, в п'ятому єсть,
Не знайшов же я хоріщеї, як ти єсть!

[10] Відділ рукописів Інституту ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР.— Ф. 2.— № 788.

У наведеному тексті та сама грація почуттів, що й у сцені зустрічі Мавки з Перелесником. Правда, кожна фраза Перелесника у драмі-феєрії розгорнута в цілу картину. Але загальний рисунок залицяння й кокетливої відмови той самий, той самий настрій, який Олена Пчілка охарактеризувала як торжество юності, любові, вибору, те ж почуття задоволення, усвідомлення краси, сили — з боку «вибраних» і звеличення їх близькими, вибирання «найкращої», «наймилішої».

Елементи драми знаходимо вже у самому фольклорі, причому драми-феєрії, бо йдеться про варіант діалога дівчини з міфічною істотою мавкою — «лоскотавкою», яку вона зустріла на святі Івана Купала:

Мавка: Що в тебе: серп чи лопух, чи м'ятка, чи полин?
Дівчина: Серп.
Мавка: Тут тобі й смерть.
Дівчина: Лопух.
Мавка: Тут тобі й дух.
Дівчина: М'ятка.
Мавка: Тут тобі й хатка.
Дівчина: Полин.
Мавка: Йди з ним [11].

Діалог цікавий тим, що стикається міфічна істота з реальною, привертає увагу його динамізм, ритм.

Важливою проблемою дослідження міфологізму драми-феєрії з'ясування джерел центрального персонажу твору — Мавки. Цей образ п'ятирічна Леся винесла з розповідей матері: «А то ще я й здавна тую мавку «в умі держала», ще аж із того часу, як ти в Жаборицi мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже рясними деревами» (12, 378). Саме тому, що Жаборицький ліс став місцем, де О. П. Косач розповідала Лесі повір'я про мавок, дослідники й «приписали» їх до цієї місцевості.

Мавка Лесі Українки — один з найпоетичніших образів світової літератури. Народився цей образ на перехрещенні української і світової культури уснопоетичної й книжної поезії, тієї, яка на грані XX століття по-новому усвідомила цінність міфологізму, його спроможності поруч з естетичною дією міфо-фольклорних традицій висувати філософські проблеми. Основні джерела образу Мавки у Лесі Українки все ж міфологічні, хоч він (образ) має літературну традицію. Мавка епізодично зустрічається у творах І. Котляревського, Є. Гребінки, Л. Глібова, Марка Вовчка, І. Франка, М. Коцюбинського, Б. Грінченка, М. Кропивницького. Що стосується образу Мавки у Лесі Українки, то на першому плані тут стоїть міфологія українська (хоч це не виключає міфологічних елементів поезії інших слов'янських народів), відтак — антична. Поетесі були ж відомі дріади (грецьке слово «дріада» походить від «дрос» — дуб) — у грецькій міфології німфи, що виступають покровительками дерев.

У статті, присвяченій питанню джерел образу Лесиної Мавки. П. П. Пономарьов [12] з науковою серйозністю вивчає друковані міфологічні матеріали, їх він вбачає у «Трудах» П. Чубинського, у збірниках М. Максимовича і І. Нечуя-Левицького, у «Гуцульщині» В. Шухевича, у записах П. Рудченка, В. Гнатюка. Проте у карпатсько-гуцульській міфології нявки (мавки) — це міфічні істоти, в яких видно «через незакритий отвір нутрощі». Здебільшого вони виступають як сила, ворожа людині, хоч є натяки, особливо у записах В. Гнатюка, на незлобивість мавок.

Джерела народної міфології, зокрема, що стосуються літературного образу Мавки, вивчені неповно. Ми зупинимося на деяких з них, на які дослідники не звернули уваги. Досить докладну інформацію про мавок дають такі фольклористи як О. Афанасьєв, М. Сумцов, а також

[11] Відділ рукописів ІМФЕ, ф. 1—5, оп. 388, арк. 10.— С. Миколаївка, Новгородка, Кропивницьке Новоукраїнського району Кіровоградської обл.

[12] *Пономарьов П. П.* Фольклорні основи «Лісової пісні» Лесі Українки // Матеріали до вивчення історії української літератури.— К., 1961.— С. 201—218.

матеріали польських дослідників, зібрані на Україні та інших слов'янських теренах. Як співробітник і пильний читач Франкового журналу «Житє і слово», Леся Українка не могла поминути записів Марії Бурачинської, зроблених у Криворівні на Гуцульщині, де, зокрема, сказано: «Навесні є один такий день в понеділок, що називається Розігра, то вони тоді «данцуют». Один хлопчище сидит на зрубанім пни та й грає на фуярі, а вони наоколо него крутятся»[13]. Деталь ця знаменна — вона у «Лісовій пісні» «проростає» у сцену гри Лукаша на сопілці для Мавки. Саме в аспекті вивчення творчої лабораторії, в якій поставала Лесина драма-феєрія, цікаві міфологічні матеріали з отакими деталями, з яких виростає сюжет твору, його окремий фрагмент. З усіх фольклорних публікацій чи не найближчий до опису Мавки з «Лісової пісні» є дещо синтезований її міфологічний портрет у польського фольклориста К. Вуйціцького. Окремі міфологічні образи у нього скомпоновані з різних записів, узагальнені, хоч інколи він публікує й конкретні записи. Стаття «Русалки» цього автора має енциклопедичний характер. Саме з неї ми почерпнули надзвичайно цікаву інформацію про те, що ще у XVI і XVII ст. на Україні «ходили з процесіями в поле, тільки для того, щоб відстрашити мавок»[14].

Русалки — гарні й принадні німфи — Вуйціцький ділить на «русалки лісові» (тобто мавки) і «русалки водяні». «Привиди ці,— зазначається у статті,— заселяли тільки ліси, бори й діброви, а появлялися з початком весни, коли земля починала замаюватись зеленим листям і травами, коли перші квіти сон-трави вихиляли свої барвисті голівки з-під снігового покрову. Гарні, граціозні й вродливі цілою своєю постаттю, мали очі чорні, повні життєвого блиску, тіло біле, прикрашене на обличчі свіжим рум'янцем. Дрібні руки, дрібні й зграбні ніжки додавали неописаної принадності. Волосся буйне в довгих косах вороної барви (барви крука) оздоблювали вінками й квітами, але коли придивитися ближче, то це волосся було не чорним, а зеленим. Тими косами, зачепившись об буйні гілки дуба або берези, розкішно гойдалися. Котра спостерігла молодого парубка, то вабила юнака такими словами: «Га! Га! Хадзіцє к нам на арелі калыхацца»[15].

Останнє речення свідчить, що тут використано й білоруські фольклорні матеріали. Проте Вуйціцький вказує на запис Доленги Ходаковського на Україні й додає: «Живучою й дотепер є пам'ять про русалок між людьми по обидва береги Дніпра»[16]. Фольклорист наводить довгу оповідку про зустріч двох юнаків на березі Ірпеня з лісовими русалками. Улас Сич та Семен Зозуля пасли воли в лісі, згадували гарних дівчат — Марту, Уляну, а особливо Химку Зидоївну. Парубки висловили бажання, щоб з'явилася до них та Химка, а також Марта Гичківна. З лісових кущів виринають постаті прекрасних дівчат, чорні очі яких горять, як вуголь. Улас побіг за однією з них у ліс, а ледачий Семен лінується йти. Зрештою, при світлі вогнища він помітив, що дивна лісова дівчина мала зелене волосся. Почувши крик з лісу, подібний до Уласового голосу, але, щоб заглушити його, присутня русалка почала співати. Тільки ранком щезла вона. Свого побратима Семен знайшов мертвим — русалка залоскотала його. Вуйціцький підкреслює, що русалок «...звано на давній Україні м'явками»[17].

А у збірнику «Покуття» польського дослідника Оскара Кольберга читаємо: «Як ростануть сніги, мавки бігають горами і засаджують на них квіти. Коли все зазеленіє і розцвітеться, вони рвуть квіти, затикають ними коси... Мавки бувають високого росту, обличчя мають

[13] *Бурачинська М.* Міти // Міти і вірування.— Житє і слово.— 1895.— Т. Ш.— С. 384.
[14] *Wójcicki K. W.* Klechdy starożytne Badania i powiesci Ludu Polskiego i Rusi.— Warszawa.— 1972.— S. 234.
Там же.— С. 235.
[16] *Там же.*— С. 236.
[17] *Там же.*— С. 239.

овальне, а довгі коси спускають на плечі і заквітчують квітами. Одяг їх тонкий, прозорий, спадає недбало по утлім тілі. Їх бистрих блискучих очей не гріє людська душа»...[18]. У записі Кольберга є цікава деталь: мавка не має душі. В інших матеріалах цього мотиву немає, а він такий характерний для Лесиного образу Мавки. І все ж атрибути Мавки з «Лісової пісні» чи не найповніше виступають у записі К. Вуйцького (маються на увазі міфологічні риси). Проте поетеса до опрацювання міфологічних мотивів при їх олітературенні підходила творчо. Звичайно, вона не обмежувалася якимось одним джерелом, а синтезувала їх у дусі своєї естетичної концепції, ідеї твору.

Взагалі на окремі другорядні образи в драмі-феєрії дослідники ще не звернули належної уваги. Візьмемо для прикладу хоча б образ Долі. Крім поліських переказів про долю, Леся Українка, очевидно, була знайома із спеціальною роботою на цю тему П. Іванова[19]. У праці наведені розповіді селян про зустріч людини із своєю долею, розмову з нею, у яких повторюється вислів «Я — твоя доля», «Я — доля твоєї жінки». Доля з'являється чоловікам у вигляді жінки, а жінкам у вигляді чоловіка. Хоча вона може прибирати подобу тварин. До «Лісової пісні» близькі оповідки, у яких доля вказує людині щасливий для неї талан чи якийсь предмет, що має принести щастя. «Она всегда имеет вид того человека, которому принадлежит»[20]. У драмі-феєрії Лесі Українки Доля обличчям дуже схожа на Лукаша.

«Вздриш жінку стару, дівчину і питай, в чом тобі щастя. А найдеш яку вещ, бери і бережи: буде тобі щастя, поки ту вещ берегтимеш[21]. Символом щастя-талану для Лукаша і є вказана Долею гілка з верби, у яку перетворилася Мавка — символ теж мистецтва — його «цвіту душі». Леся Українка олюднює долю, уникаючи, скажімо, її метаморфози у змію чи мишу, хоч у такій іпостасі вона інколи виступала в народній уяві. Одяг Долі в «Лісовій пісні» досить нейтральний (у деяких переказах, наприклад, записаному нами у селі Запрудді на Поліссі, доля матеріально убогої людини гола), але натяк на вбрання Лукашевої Долі є у згаданій праці Іванова: «Саме у північ підходе до Фоми жінка, білим рушником голова пов'язана і сама жовта, як воскова»[22].

Заслуговує на увагу інтерпретація поняття «доля» П. Івановим. Воно допомагає збагнути концепцію цього образу і у драмі-феєрії. «Доля — душа человека, или двойня его»,— пише дослідник. У «Лісовій пісні» Доля — це з усією очевидністю двійник Лукаша. Отже, у драмі-феєрії засіб двійництва використаний Лесею Українкою як своєрідність характеротворення. Доля — це друге «я» Лукаша — це його мистецька душа, самодокір у стоптанні дивоцвітів весни, найщиріших сердечних поривів душі. Діалог Лукаша з Долею — це об'єктивізований і драматизований його внутрішній діалог з совістю.

«Жизнь каждого человека изображает запутанное смятение случайного с неизбежно роковым. Черты того и другого особенно ярко выступают в трех главнейших актах: рождении, браке и смерти. Эти три акта, обнимающие в своей совокупности всю жизнь и обусловливающие большею частию все ее содержание, должны были вызвать в человеческом уме вопросы о силах, управляющих жизненными явлениями вообще, и, в частности, судьбою каждого лица. Ответом на подобные запросы служат парки, девы судьбы, усидицы, роженицы, а также и малорусская Доля, так как местные крестьяне ничего не знают и не слышали ни о каких парках, судицах и роженицах, а Долю знают хорошо»,— міркує фольклорист[23]. Він спостерігає одну групу

[18] *Kolberg O.* Pokucie.— Kraków.— 1882, Vol. III.— S. 97—100.
[19] *Иванов П.* Народные рассказы о доле (Материалы для характеристики крестьянского населения Купянского уезда).— Харьков, 1892.
[20] *Там же.*— С. 9.
[21] *Там же.*— С. 12.
[22] *Там же.*— С. 22.
[23] *Там же.*— С. 24.

оповідань, і яких доля є виразом фатальної запрограмованості життя людини, і другу,— де людина сама покликана керуватися долею, сама здобувати своє щастя. Ця друга концепція долі добре виражена у пісні, в якій відбувається діалог людини з долею. Людина проклинає долю, а та їй відповідає:

За що долю лаєш, за що проклинаєш?
Та не винна тому доля,
А винна своя воля.

Ці рядки майже збігаються з відповідним місцем у «Лісовій пісні», коли Лукашева Доля скаржиться: «Завела мене в дебрі нерозумна сваволя». Лукаш був безвольним, відповідальність за всі його вчинки кладеться на нього — винна «своя воля» — сваволя (слово «сваволя» є у варіанті цієї ж пісні, записаному Лесею Українкою (9, 317).

Поетесі, безумовно, була відома антична міфологія про парки. Цей образ виступає і у творчості О. Олеся. Але у «Лісовій пісні» вона полемізує з концепцією фаталізму, приймаючи український варіант концепції долі, близький до тієї, яку формулює Іванов так: «Доля и сама иногда указывает человеку, чем ему следует заняться, в чем ему будет удача, но чаще человек должен сам найти свою Долю и заставить на себя работать» [24].

У сцені зустрічі Лукаша з Долею ми бачимо «зцілення» двоїстої натури Лукаша. Гіркий, жаский життєвий досвід переконав його, що слід шукати своєї долі самому. Тому він настирливим благанням примушує Долю вказати в дебрах-тернах стежку виходу, і дві іпостасі його роздвоєної душі нарешті збігаються — Доля кориться Лукашевій волі — вказує йому на чарівну гілку, з якої заговорить сопілка втраченого щастя. Леся Українка досягає виключного психологічного драматизму у цій сцені і максимуму філософічності, возвеличуючи у формах високого мистецтва цей образ українського фольклору як форму народної свідомості.

Кожне слово-образ «Лісової пісні» розгортається у цілий фольклорний мотив. За кожною, здавалося б, не істотною деталлю ціле світобачення. У звертанні Лукаша до Мавки «убрана по-буденному, а правиш орацію, як на свято», на перший погляд, здається, що слово «орація» якось не зовсім в'яжеться із загальним тоном думки, вислову, є ніби чужорідним для мови Лукаша. Звідки було занесене на лісовий хутір оте слово латинського походження? Б. Д. Грінченко у «Словарі української мови» тлумачить його так: «Орація, ції, ж. Праздничное приветствие, поздравление, составленное зарание и произносимое ходящими по домам на праздник Пасхи поздравителями. О. 1861.IX. Свид. 70». Як бачимо, він посилається у своєму поясненні на матеріали «Основи» і А. Свидницького. У Свидницького, зокрема, у статті «Великдень у подолян» подається інформація про те, що у деяких селах на Поділлі на Великдень «говорят еще вірші», в нагороду за які дістають писанки і крашанки. «Кроме виршей, говорили еще орації. Орации произносимы были обыкновенно в господі» [25]. «Язык в виршах и в орациях несравненно чище языка проповедей, хоть и здесь удерживается в прошедшем времени, и много есть польского, особенно в заключениях, которые обыкновенно суть молитвы о многолетии слухачов, жолнеров, панства и пр.» [26].

Гнатюк пише, що великодні вірші, а серед них і орації, були у поляків, білорусів і росіян. Він наводить зразок закінчення однієї польської орації, а також «волочебної» пісні білоруської [27]. Поки що важко встановити, чи були орації на волинському Поліссі, але Леся Українка їх, безперечно, знала з опублікованих етнографічних матеріалів. У тканині її драми-феєрії слово «орація» в устах Лукаша пре-

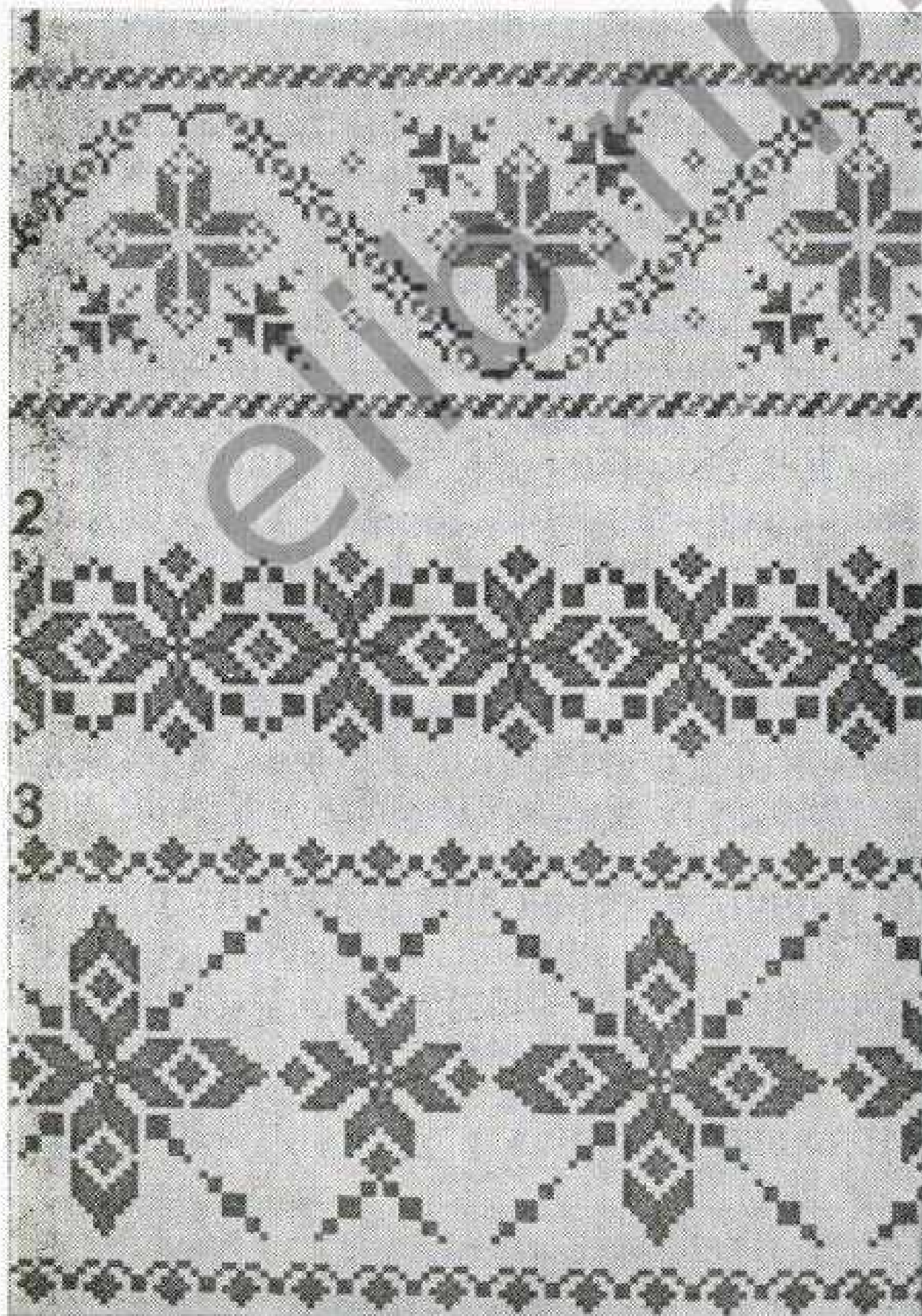
[24] *Там же.*— С. 24.
[25] *Свидницький А.* Твори.— К., 1958.— С. 472.
[26] *Там же.*— С. 472.
[27] *Гнатюк В.* Гаївки // Вибрані статті про народну творчість.— К., 1966.— С. 146—148.

красно характеризує той вищий регістр, на який переключається у розмові з ним Мавка, виголошуючи філософські думки — малозрозумілі для сільського юнака з Полісся, проте пишні й величні, які нагадують йому святковий стиль, що явно контрастує з буденним одягом Мавки. Леся Українка з великим мистецтвом, уникаючи книжної термінології, зрозумілої лише інтелігенту, добивається високого звучання деяких частин драми-феєрії. Вона мала вже досвід творення філософських діалогів у своїх «античних» драмах, у яких обходилася без сучасної книжно-іноземної термінології. Єдине «нелісове» слово у «Лісовій пісні» — орація — теж у сприйманні Лукаша тут органічне.

Ми навели лише деякі нові фольклорні й міфологічні дані, які, на нашу думку, можуть певною мірою стимулювати дальші пошуки у вивченні особливостей фольклоризму «Лісової пісні» Лесі Українки.

ТАМАРА БОРИСЮК

Луцьк



З альбома Дмитра Блажейовського «Українські релігійні вишивки». — Рим. 1984.



ДО 100-річчя УКРАЇНСЬКИХ ПОСЕЛЕНЬ В КАНАДІ

ЗБИРАННЯ І ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В КАНАДІ

Українська фольклористика в Канаді виникла щойно по другій світовій війні, коли в канадських університетах розпочалося читання курсів слов'янських мов та літератур, де спершу принагідно, «периферійно» згадувалася і народнопоетична творчість. Загалом же українська фольклористика у Канаді історично тісно пов'язана з дослідженням фольклору в Сполучених Штатах Америки. Йдеться не тільки про державу, до якої еміграція з України розпочалася раніше, але і про зародження і розвиток фольклористичної науки.

Українська еміграція до США розпочалася у 1870 році. Трудова еміграція творила свої громади в місцевостях неподалік вугільних шахт (у першу чергу, в Штаті Пенсільванія), де згодом було організовано не тільки осередки товариського характеру, а також церковне життя, розважально-драматичні гуртки, страхувально-асекураційні кооперативи та газети. Однією з перших українських газет у США була «Свобода», заснована 1893 року. Коли В. Гнатюк написав свою працю про фольклор емігрантів «Пісенні новатори в українсько-руській народній словесності»[1], він найбільше скористався з текстів новостворених пісень, що їх було надруковано в цій українсько-американській газеті.

В 1888 році в Бостоні було засновано Американське фольклорне товариство. Починаючи з 1889 року, це товариство проводило щорічно конференції (за винятком 1942 та 1943 років), на яких його члени читали і обговорювали наукові доповіді. До виконавчих органів товариства входили і американці й канадці. Наприклад, видатний канадський етномузиколог Маріус Барбо був головою товариства в 1918 році. Дві річні конференції товариства відбулися в Торонто (Канада) в 1948 і 1967 роках. Товариство видало ряд праць канадських фольклористів. Наприклад, 1970 року з'явилися «Пісні лісорубів із північно-західних лісів» етномузиколога Е. Фовк.

Фольклористичні дослідження в Канаді розпочалися з вивчення творчості автохтонного населення північно-західного узбережжя знаменитим американським вченим Францом Боасом. Потім розгорнулося вивчення фольклору франкомовного населення Канади вже згаданим Маріусом Барбо, який згуртував довкола себе ряд збирачів фольклору. Внаслідок їхньої праці з'явилися цінні збірки франкомовної народної творчості та вісім номерів «Журналу американського фольклору», присвячених цій же тематиці. Дещо пізніше, 1944 року, відкрито при Університеті Лаваль (провінція Квебек) першу кафедру франкомов-

[1] Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності. Подав Володимир Гнатюк // Записки НТШ, 50, кн. 6 (1902).— С. 1—37; 52, кн. 11 (1903).— С. 38—67. (Далі скорочено: Пісенні новотвори...)

ного фольклору. Англомовна фольклористика на університетському рівні з'явилася значно пізніше, в 1961 році, при Нюфаундлендському університеті у Сейнт Джон. Сьогодні є вже цілий ряд університетів, де читаються курси з фольклору та етнографії. До речі, при найбільших народознавчих осередках, Лавальському та Нюфаундлендському університетах, ніхто не уявляє собі наукового вивчення фольклору без глибоких знань етнографічного контексту, дослідження народної культури та побуту. Щойно в 1975 році засновано окрему організацію канадських фольклористів, до якої належать дослідники і збирачі, що вивчають народну творчість англомовного і франкомовного населення, а також фольклор національних меншостей Канади.

Друковані матеріали про побут перших українських переселенців у Канаду почали з'являтися ще в минулому столітті. В журналі «Киевская старина» 1899 року невідомий дописувач опублікував репортаж про канадських українців (за його терміном «русинів»). У статті згадується, що англійським жителям Канади було важко призвичаїтись до незнаних костюмів новоприбулих русинів і до деяких рис їхньої поведінки: до швидкої ходи, голосних розмов на вулицях, галасливих торгів у крамницях. Для фольклористів й етнографів, мабуть, найцікавішими частинами статті є згадки про ступінь збереження ними родинних і календарних обрядів та побутових звичаїв, а також про взаємини переселенців із своїми новими сусідами [2]. Канадська державна політика розсівання новоприбулої людності по цілинних землях, безумовно, була однією з причин, що на ранньому етапі переселенського руху сприяла зникненню наших звичаїв і обрядів. Занепад у той час давніх календарних обрядів серед українських переселенців значною мірою також спричинив суворий клімат, довгі зими та короткотривалі літні періоди. Незважаючи на всі труднощі, українські переселенці згодом призвичаїлися до нового життя, до нових обставин. Вони почали більше цінувати свої традиції, творити нові пісні, нову народну поезію.

Із давніших записів українського фольклору в Канаді треба відзначити вже згадану статтю В. Гнатюка «Пісенні новотвори в українськоруській народній словесності», до якої автор між пісенними текстами про еміграцію до Сполучених Штатів Америки і до Бразилії подає вісім пісень про Канаду. Серед них маємо два тексти «Причини еміграції і подорож» і по одному текстові на теми: «Кому некорисна еміграція?», «Розчарованє», «Туга за рідн
ею», «Канада і Буковина», «Війт і Піп» і «Банкротство львівської щадниці». Шість із наведених текстів передрукував Гнатюк з американської газети «Свобода», один із західноукраїнської «Руської Ради» та один із листа з Канади.

У своїй статті, яка й на сьогодні не втратила значення, Гнатюк зупиняється над процесами виникнення нових пісень, обговорює думки його попередників про завмирання народнопісенного жанру, аналізує форму пісень — новотворів та подає головні їхні мотиви. Для дослідників канадського фольклору найбільш цінними та важливими тут є загальна характеристика текстів, роздуми про їх авторство, класифікація пісенних форм та огляд мотивів емігрантських пісень. Можна сміливо сказати, що Гнатюків аналіз дає основні відомості про жанр емігрантських пісень, який щойно почав розвиватися. Ніхто не заперечить Гнатюкові, коли він відзначає недосконалість новотворів, говорячи, що вони в порівнянні з іншими старшими нашими піснями, особливо ліричними, стоять нижче щодо артистичного викінчення; зате зміст покриває ті хиби, що на перший погляд можуть нас так разити [3].

До текстів, що їх Гнатюк опублікував, у більшості випадків удруге подано і паспортизацію. Наприклад, до пісні «Канада і Буковина» маємо такі довідки: «Руска Рада», 1902, ч. 22, ст. 176. Редакція «Русь-

[2] Канадскіе русины // Киевская старина.— 1899.— С. 109.
[3] Пісенні новотвори...— С. 2.

кої Ради» пояснює, що сю пісню зложив молодий і письменний емігрант Василь Сташук із Вікна (Буковина), що виемігрував перед двома роками та по Великодні прислав своїй рідні до Вікна, аби вона її читала та брала з неї собі науку про канадийські гаразди [4].

Тут постає цікаве питання про авторство фольклорного тексту. Наводимо слова Гнатюка для того, щоб передати його розуміння цієї справи в зв'язку з текстами пісенних новотворів. «Під кожною піснею,— зазначає Гнатюк,— подано, хто її записав і від кого. Подекуди зазначено там: зложив той і той. Як розуміти се? Чи справді зложив пісню той, що видає себе її автором? Трудно сказати сяк або так, бо не маємо на се певних підстав. Не завадить одначе сказати, що присвоєнє авторства якоїсь пісні певній особі не треба брати дословно. Коли якась нова пісня утвориться, простолюдия, почувши її і знаючи, що вона нова, а не знаючи, як широко вона вже відома, любить підшивати ся під її автора і подавати себе за нього. Про се я переконався на пісні про смерть цісаревої Елисавети. Я дістав близько 10 її варіантів із ріжних сторін краю, нераз дуже віддалених від себе. Майже під кожним варіантом було написано: зложив той і той, там і там. Очевидно, зложити пісню на одну тему кільком людям у ріжних місцях річ можлива; неможливо одначе, щоб вони зложили її так, аби вона мала однаковий ритм, однакове число стихів, однакові речення і то на стілько, що в тих 10 варіантах не можна навіть віднайти двох редакцій! Натурально, отже, що всі претенденти на її авторство — фальшиві претенденти. Те саме можна припустити й при інших нових піснях. Всі пісні, безперечно, народного походження. Одна тільки надрукована під ч. 45, має характер зложеної письменним чоловіком» [5].

Гнатюк зупиняється на формі емігрантських пісень. Здебільшого він їх важає «монотонними», складеними в коломийковий вірш текстами. Хоч число текстів, які Гнатюк наводить, невелике, він звертає увагу на багатство мотивів у них. У текстах описуються «відгуки важнійших подій з життя емігрантів почавши від хвилі постанови виїзду, а скінчивши на повороті емігранта до краю — коли його еміграція була часова — або на життю по фермах — коли еміграція була безповоротна» [6].

Гнатюк звертає увагу на три причини, які дають поштовх бажанню покидати рідне село, родину, сусідів, все, що людина вважає близьким, дорогим. Перша причина, це просто економічний та політично-національний утиск місцевих властей. «Сі мотиви — пише Гнатюк — повторяються найчастіше, оброблені найширше і навіяні наскрізь ненавістю до гнобителів. Бачимо в піснях згадки про брак землі, про лихву, про податки та ріжні драчки, брак зарібків, про політичну деморалізацию, переслідування старостів, про безправно переводжені вибори і т. и.» [7]. Коли людина прагне уникнути якогось нещастя або втікти від якогось зла, закономірною буває тоді надія на краще життя в інших обставинах, куди її доля занесе. Це природне бажання кращих життєвих умов ставить Гнатюк за другу причину еміграції. «З другого боку,— говорить він,— бачимо в піснях надію на більшу волю за морем, особливо політичну, на кращі зарібки, на «грунта, ліси, гори й скали», які там дають зовсім або майже безплатно і взагалі на кращу будучність» [8]. Третя причина виїзду українських селян, яку добачає Гнатюк у мотивах емігрантських пісень, це намова нечесних агентів. Цей мотив, на думку вченого, не можна вважати дуже вагомим, бо селяни, що з діда-прадіда звикли жити на своїй землі ледве чи покинули б так легко своє середовище.

[4] Пісенні новотвори...— С. 55.
[5] Пісенні новотвори...— С. 2—3.
[6] Пісенні новотвори...— С. 13.
[7] *Там же.*
[8] Пісенні новотвори...— С. 13.

Дальші мотиви, що їх Гнатюк вичислює, це — підготовка в далеку дорогу, переборювання всяких адміністративних перепон, щоб одержати відповідні документи, прощання з родиною, сусідами, рідним краєм, моління до Бога і святих, щоб безпечно переплисти океан, та перші, не конче ідеальні побутові картини на новій землі. Гнатюк висловлює застереження, що, на його думку, число наявних текстів про емігрантів-фермерів дещо замале, щоб дати змогу дослідникові вичислити всі мотиви, які описували б їх побут. «Бачимо,— каже Гнатюк,— що їх часто оциганювано, що замість доброї землі, вони діставали лиху та й то десь за світами; що праця там гірка а непоплатна, бо треба дуже великого накладу праці, аби хоч як так доробитися» [9]. Нарешті, варто звернути увагу на два протилежні емоційні мотиви. Один з них, це — туга за всім покинутим, а другий, може, не такий сильний, це — певний оптимізм. «Сильними красками — пише Гнатюк,— малюється в піснях туга за рідним старим краєм, за ріднею й знайомими, за церквою, словом за всім, із чим зжився емігрант змалку, а за морем мусів розстатися. Та подибуються натяки, хоч і несмілі, на кращу будучність, яка при невпинній праці жде емігрантів» [10].

Невідомо, чи передчував Гнатюк, що добірка емігрантських пісень збільшиться й числом нових текстів і їх варіантами. Через кілька років після появи статті «Пісенні новотвори...» вийшла друком у Канаді найбільш відома збірка пісень цього жанру. То були «Пісні про Канаду і Австрію», зібрані Т. Федиком. Цей збірник вийшов шістьма накладами (останній з них під назвою «Пісні імігрантів про Старий і Новий Край»). Шосте видання збірника [11] містить тридцять «пісень» (підписаних Федиком, Чорнейком, Макогоном, Сусідом, Щербою, Рараговським, Кібзуєм, Кравцем, Гакманом, Чалиєм, П. С. Козаком, Денисем, Бураком та Загоренком) та декілька інших текстів. Під рештою пісень підписався Т. Федик. Невідомо, чи були фольклористичні рецензії з приводу тієї збірки. Нею зацікавились, мабуть, більше літературознавці, історики й журналісти. Незабаром після появи першого видання Федикової збірки в «Свободі» одна рецензія вміщена за підписом Петр Нусина [12]. В цій рецензії Нусин якось не вбачає різниці між художньою літературою та народною творчістю. На його думку, «однією з найповажніших галузей літератури єсть поезія, а передовсім поезія народна і народні пісні» [13]. Вдаючись до дещо романтичних думок німецького поета Боденштета та цитуючи також висловлювання Ф. Колесси про українські народні пісні, Нусин від себе додає, що «нарід наш дивлячись на других і собі будиться зі сну, піднімає голову та в усякий спосіб говорить та доказує іншим народам, що і ми маємо право стати в рядах культурних та що ми не єсьмо такими напівдикими, за яких нас уважано» [14]. Після тих міркувань Нусин приходить до висновку, що він ані у збірнику Федика (ані у «Робітничих піснях» Рараговського) «не знайшов нічого того, що повисше є сказане о народній поезії і о народних піснях». На думку рецензента, «се звичайна собі мотанина слів, натяганє і силкуванє ся доказати своєї поетичної творчості» [15]. Інших рецензентів також мало цікавить суть народної творчості. Вони радше хотіли б накидати усному фольклорові вимоги художньої літератури [16].

Подібні думки можна знайти й серед відгуків англомовних канадських літераторів. Наприклад, Ватсон Кіркконнелл переклав, під назвою Easter-Bread (Паска), п'ять строф другої пісні Федикової збірки

[9] *Там же*.— С. 14.
[10] *Там же*.— С. 14.
[11] Пісні імігрантів про Старий і Новий Край (Пісні про Канаду і Австрію). Зібрав Теодор Федик й інші.— Вінніпег, Ман.— 1927.
[12] *Нусин Петро*. Народні пісні і поезія // Свобода, 1990.— Ч. 4.— С. 2—3.
[13] *Там же*.— С. 2.
[14] *Там же*.
[15] *Там же*.
[16] *Хмеляр М*. Канадийські «Поети» // Свобода, 1909.— Ч. 7.— С. 3; *Арій (Аполінорій Новак)*. Кілька слів до статті: «Народні пісні і поезія».— *Там же*.

«В Вінніпегу доріженька...» зауваживши при тому, що «хоч ця збірка (книжка — за словами Кіркконнелла) дуже нескладна й проста, вона сильно приваблює своєю людяністю»[17]. Про Т. Федика згадується в різних розвідках і збірниках з історії розвитку української літератури в Канаді. Проте аналіз фольклорних записів, що увійшли до його збірки пісень, чекає ще свого дослідника.

На жаль, тут не маємо можливості детальніше розглянути тексти цієї збірки. Обмежимося лише побіжними зауваженнями. Візьмім, наприклад, вже згадану пісню «В Вінніпегу доріженька...». Цей текст складається з тридцяти дев'яти строф коломийкового розміру. В ньому в основному домінують такі головні мотиви: 1) переселенець згадує свої перші великодні свята в Вінніпегу, 2) він сумує за «домашньою паскою», бо канадський варіант святкового печива його не влаштовує, 3) переселенець згадує, як вдома молодь сходилася та забавлялася, 4) глибоке море стає перешкодою в тому, щоб зійтися зріднею, 5) емігрант закидає Канаді, що вона господарів доводила до злиднів, 6) він дораджує своїм рідним і знайомим не їхати до Канади й не вірити тим, що пишуть про канадські гаразди, 7) переселенець описує труднощі, які треба перебороти, щоб довести зарослу кущами-лісами чи засипану камінням ділянку до ладу, 8) він натякає на те, що переважно переселенці не мають змоги набути доброї землі, 9) емігрант протиставляє суворий клімат Канади помірному кліматові удома, й ще до того нарікає на віддаль між оселями (в Новім світі), на комарів, на повторні мандри у пошуках за роботою, 10) коли знайдеться робота, то вона така важка, що від неї можна здоров'я стратити.

Такі пісні знаходимо не тільки у збірці Федика. Подібні мотиви маємо також в інших текстах емігрантських пісень. Тут виникає запитання, чи маємо тут справу з фольклорними текстами. Найелементарнішу відповідь на це запитання слід шукати, зважаючи на наявність чи брак варіантів. Якщо б варіантів не знайшлося, тоді треба було б погодитися з В. Кіркконеллом, що маємо справу з доволі простенькими віршами, у яких відчувається туга заріднею, за своїми звичаями і т. д. Словом, можна було б подібну творчість вважати «примітивною поезією», як це, до речі, іноді робить ряд літературознавців та критиків[18]. Насправді ж тут маємо щось зовсім інше; щодо згаданого зразка, то подібний варіант тексту подав В. Гнатюк як один із прикладів пісенних новотворів (під заголовком «Канада і Буковина»)[19]. У цьому тексті маємо двадцять дев'ять строф. З них двадцять дві подібні або тотожні зі строфами в Федиковім тексті (одна строфа повторюється). Більшість мотивів також тотожні з пізнішим виданням тексту в збірнику Федика. У давніше виданому тексті (у Гнатюка) більше говориться про сум і тугу за покинутою родиною. Тут немає натяків на труднощі при корчуванні лісів на нових ділянках, чи на важку роботу, яка підточує здоров'я людини.

Але не тільки у Гнатюковій праці наявні варіанти пісні «В Вінніпегу доріженька...». Інші, здебільшого коротші варіанти цього тексту знаходимо в наступних повоєнних виданнях. «Матеріали до українсько-канадійської фольклористики й діялектології» Яр. Рудницького[20] (одна строфа), «Вступ до циклу українсько-канадських емігрантських народних пісень» Р. Климаша[21] (шість строф), «Наймитські та заро-

[17] *Kirkconnell Watson.* Canadian Overtones.— Winnipeg, 1935.— P. 82.
[18] Див.: *Kirkconnell Watson. Там же:* Антологія українського письменства в Канаді.— Том I.— Вінніпег, 1941.— С. 7—8; Поети Канади. Упорядкував Петро Кравчук.— К., 1958.— С. 133; *Марунчак Михайло. Г.* Історія преси, літератури і друку піонерської доби.— Вінніпег, 1969.— С. 115—119, 120—127; *Славутич Яр.* Українська поезія в Канаді 1891—1973 // Західноканадський збірник, частина друга.— Едмонтон, 1975.— С. 47—48.
[19] Пісенні новотвори...— С. 54—55.
[20] *Рудницький Яр.* Матеріали до українсько-канадської фольклористики й діалектології.— Вінніпег, 1956.— С. 65.
[21] An Introduction to the Ukrainian—Canadian Immigrant Folksong Cycle. By Robert B. Klymasz.— Ottawa, 1970.— P. 31—32.

бітчанські пісні» з вступною статтею С. Грици [22] (два варіанти, один по чотири, другий по п'ять строф). Беручи до уваги наявність коломийкової строфічної структури, типових мотивів іммігрантського жанру народних пісень і також варіантність, можна твердити, що тут йдеться не про художній літературний текст, ані про фольклорні мотиви в літературі, а про закономірне фольклорне явище — фольклорний текст.

З перспективи вивчення українських переселенських пісень у другій половині двадцятого століття для канадських дослідників категорія емігрантських пісень перетворюється на іммігрантські пісні. В цих піснях маємо специфічні риси, яких слід уважати типово канадськими, в першу чергу, це — термін «Канада» та похідна лексика й також топонімічна термінологія, яка вказує на канадські місцеві назви:

Ой Канадо, Канадочко, тай ти Манітоба,
Жиє в тобі руський нарід, як тая худоба [23].

Очевидно, наявність на північноамериканському континенті більшого числа варіантів таких текстів, ніж на Україні, чи довжина текстів можуть служити приводом для того, щоб вважати, що ці тексти перетворилися з емігрантських пісень на іммігрантські.

Друга стадія українського фольклору Канади також визначається лексично. В цьому випадку маємо справу з англійськими (зглядно з французькими) словами, які мимоволі, стихійно входили в мову переселенців, в їхню розмову, в пісні. Візьмім кілька прикладів:

А

«Я мала доньку за рівером... Вна собі варит, співає, а полісмани ідут з опівночи, шос штири. Коби я була борше до неї! А я спізнила без рівер, бо вона була глубока з дощу... Зак я добігла, а вни вже в хаті. Чекают на мене, я так з буком бреду, заголиласи, а вна варит...

Вни горівку застали. Кого будут брати? Берут чоловіка. А вона каже до чоловіка: «Бідь ти дома! Ти з хлопцєми корови подоїш, всьо, а я нічо не роб'ю, я йду тай буду сидіти в корті».

Сиділа три місєці... «Рано не треба корови доїти, каже... Нас було за горівку сім жінок, каже. Ми вже в п'єтій годині були риді, йдем снідати, йдем бараболі сапати. Коло нас поліцман смієси, жьиртує, приповідає (українцкий, каже). Мені так було добре, як би шо днє там ішла... Бігме буду варити горівку на збитки, бим другий раз пішла!» (28.V. 1953. Параска Данилюк, Реджайна, Саск.) [24].

Б

У сусіда хата біла,
Моя жінка кинди з'їла, (Цукерки)
А я того не лайкую, (Люблю)
Скинув ковта та файтую. (Пальто та б'юся)
Вона того не лайкує, (Любить)
Через поле та й катує, (Йде навпростець)
Через поле та й фармами,
Закликала поліцмани. (Міліціонерів)
А тепер сиджу у джейлю, (В'язниці)
Маю гуд тайм аж по шию. (Добре поводження)

В

Кума себе б'є? [26] (По-французьки — Як там? — добре?)

Наведені макароністичні тексти становлять різновиди українсько-канадського фольклору. Ці тексти розуміють і їхній гумор добачають

[22] Наймиться та заробітчанські пісні.— К., 1975.— С. 450—451.
[23] Пісенні новотвори...— С. 54.
[24] *Рудницький Яр.* Матеріали...— С. 17—12.
[25] An Introduction...— P. 76.
[26] *Klymasz R., Medwidsky B.* Macaronic Poetics in Ukrainian Canadian Folklore. // Canadian Slavonic Papers. Vol. XXV.— 1983.— No. 1.— P. 210.

тільки двомовні особи. Але їхнє виконання часто викликало незадоволення шанувальників чистої української мови з старшої генерації, яких виконавці тих творів не раз навмисно дратували. З добою макаронізмів тісно пов'язані втрата української мови й коротші тексти пісень чи переказів. Узагальнюючи, в усній традиції завважується перехід майже виключно на короткі анекдоти чи коломийки. На місце традиційних інформаторів з обширним репертуаром, приходить нова генерація людей, що прагне задовольняти бажання збирачів награванням грамофонної платівки чи читанням з якогось співаника чи іншого збірника народної творчості. Зникнення усних фольклорних жанрів заступається неусними жанрами — інструментальною музикою, танцями, писанкарством, вишиванням.

Третю фазу українського фольклору Канади можна було б і зовсім ставити поза рамки українського фольклору. Українська мова тут грає другорядну роль, якщо вона взагалі властива. Англомовні співбесідники третього або четвертого покоління час від часу прикрашують своє мовлення «кухонною лексикою», наприклад, такими словами як ковбаса, горілка тощо. У цьому середовищі ще більше розвиваються неусні форми українського фольклору, що з'явилися в попередній стадії. Зворотним мовним явищем є вживання української лексики не українцями, які у своїх сусідів навчилися пити українську горілку та їсти українські страви. Тут також слід згадати периферійне, але постійне явище, яке час від часу з'являється й знову зникає. Це — так звані українські анекдоти, в яких представники пануючого мовного середовища насміхаються з українців і з представників національних меншостей. Такі анекдоти нераз виникають серед населення більшості, з різних психологічних причин, між іншим, також, коли це суспільство почувається психологічно загроженним меншинною групою.

Велика частина українського фольклору в Канаді зовсім або мало відрізняться від фольклору, який побутував до часу або в тих часах, коли переселенці виїжджали в Новий світ. Це різні жанри українських народних пісень, народної прози тощо. Їх важко відрізнити від української народної творчості на материку. Перед Другою світовою війною ніхто систематично не займався збиранням цього й взагалі українського фольклору. Серед збирачів відрізняються три особи — музикознавець Тетяна Кошиць, філолог Ярослав Рудницький та фольклорист Роберт Климаш. Тетяна Кошиць — дружина знаного диригента і композитора Олександра Кошиця, що після Першої світової війни виїхав з України на Захід. Після смерті чоловіка Тетяна Кошиць працювала в Осередку Української Культури та Освіти в Вінніпегу. Збирання народних пісень було також частиною робочих завдань Т. Кошиць. Вона по собі залишила архів, в якому приблизно двісті пісень з музичною розшифровкою різних жанрів[27]. Серед записів Т. Кошиць маємо кілька зразків, що їх видав Я. Рудницький. Подаємо тут одну примовку до пиття з її записів.

Дай, Боже!

Дай, Боже, щоби нас ноги не боліли,
Як мем ходити одні до других.
Дай, Боже, щоб нас крижі не боліли
Як мем ся кланяти одні другим.
Дай, Боже, щоби цісте та здоролячко
Та ця нежурниця прубували
Як вода в криници.
Та дай, Боже, бисьмо мали лице
Ще раз здибатися!

(Запис пані Т. Кошиць, з 1950.)[28]

Професор Ярослав Рудницький передусім відомий як довголітній голова Відділення слов'янських студій при Манітобському університеті. Серед канадських фольклористів він відомий своєю чотиритомною

[27] A Bibliography of Ukrainian Folklore in Canada, 1902—1964. Compiled by Robert B. Klymasz.— Ottawa, 1969.— P. 2—3, 52.

[28] *Рудницький Яр.* Матеріали...— С. 41.

збіркою «Матеріалів до українсько-канадської фольклористики і діялектології» (1956, 1958, 1960, 1963). Подаємо кілька загадок з його збірки.

Пані тоненька, дірка маленька, п'ять пальців пхає, п'ять тримає. (Голка).
Ходи післанец з заліпленими устами, нічого не говори а всьо скаже. (Лист).
З головов не годен говорити, а як здійме голову, то багато говори. (Чорнило).
Маленьке, чорненьке а фостик як шило. (Миша).
Чотири тики, два патики, семе помахайло. (Корова).

(5. II. 1955 Марія Юрків, Флетбуш, Альберта.)

Роберт Климаш, перший українсько-канадський професійний фольклорист, захистив при Індіанському університеті в США докторську дисертацію на тему «Комплекс українського фольклору в Канаді». Сьогодні він є куратором Східної європейської програми Канадського осередку для вивчення народної культури при Канадському музеї цивілізації в Оттаві. Подаємо колядку в його записі.

Тай що ти гадаєш, пане господарю?

Приспів:

Радуйся, радуйся земле,
А ми веселімся Исус Христос нам народивсь.
Тай шо в твоїм дворі два—три та й корелі.
Ой перший ми кораль — присвіте Роджіство,
Ой другий ми кораль — присвятий Василій,
Ой третій ми кораль є Іван Христитель,
Присвіте роджество й нам Христа принесло,
Присвятий Василій приніс нам веселість,
Ой Іван Христитель нам Христа й ухристив [30].

Слід згадати хоч декількома словами збирача малих форм фольклору Володимира Плав'юка, уродженця міста Кут Івано-Франківської області. Після трьох років учителювання в селі Касперівці він переїхав до Нью-Йорка, де працював журналістом. Тут ходив на курси філософії та богослов'я, виконував обов'язки протестантського пастора, а після цього перейшов на працю до організації Канадського червоного хреста. Він багато подорожував, зустрічався з українцями на вічах і зборах. При тих зустрічах він при нагоді записував прислів'я.

У 1946 році Плав'юк випустив книжку під назвою «Приповідки або українсько-народня філософія» [31]. У цій збірці, зібрано 6200 зразків з поясненнями. Кожне прислів'я, подане у цій праці, Плав'юк перефразував, так як це свого часу робив Іван Франко у своїх «Галицько-руських народних приповідках». Вже згаданий канадський учений Ватсон Кірконнелл написав прихильну рецензію на цей збірник. «Чи не найцікавішою книжкою року, з погляду академічного,— пише Кірконнелл,— є монументальна збірка українських прислів'їв Володимира С. Плав'юка, присвячена першим українським поселенцям у Канаді» [32]. Подаємо кілька прикладів прислів'їв зі збірки Плав'юка.

Голосний кіт мишей не ловить.
Хто багато говорить, той діла не робить [33].
І чорна корова дає біле молоко [34].
Не всі свині ходять на чотирьох ногах [35].

Після видання «Приповідок» Плав'юк продовжував збирацьку працю, через дванадцять років повідомив, що має готовий матеріал на другий том. Раптова смерть у 1961 році не дозволила збирачеві здійснити цей намір.

[29] *Рудницький Яр.* Матеріали...— С. 162.
[30] The Ukrainian Winter Folksong Cycle in Canada. By Robert B. Klymasz. Ottawa, 1970.— P. 93.
[31] Плав'юк Володимир С. Приповідки або українсько-народня філософія.— Едмонтон, 1946.
[32] *Kirkconnell Watson.* University of Toronto Qurterly. Vol. 16.— 1947.— P 297.
[33] *Плав'юк Володимир С.* Приповідки...— С. 75.
[34] *Там же.*— С. 166.
[35] *Там же.*— С. 292.

Про збирацьку працю Я. Рудницького вже було згадано. Рецензії на «Матеріяли...» написали К. А. Меннінг [36], Б. Л. Кредер [37] та Р. Б. Климаш [38]. Ці рецензії переважно прихильні, хоч дехто завважив брак даних про інформаторів, від яких записано твори, та відсутність покажчиків сюжетів і мотивів.

З проблем теоретичного осмислення фольклору найбільш відома його стаття «До питання систематики українсько-канадського фольклору» [39]. Рудницький поділяє її на три категорії: 1) новостворений українсько-канадський фольклор, 2) перенесений фольклор та 3) змішаний фольклор. Новостворений українсько-канадський фольклор учений ділить знову ж на фольклор у широкому й вузькому розумінні. Українсько-канадський фольклор «у найширшому розумінні» — за словами Рудницького — «охоплює сукупність усіх виявів українсько-канадської усної народної творчості, без уваги на те, чи вони зафіксовані в українській, чи в якій іншій мові, а теж і без уваги на те, чи вони походять від канадійців українського чи іншого походження, коли вони зафіксовані в українській мові або торкаються українського чи іншого походження, коли вони зафіксовані в українській мові або торкаються українського життя в цій країні» [40].

Рудницький також виокремлює українсько-канадський фольклор у вужчому розумінні. «Вузьке розуміння цього терміну,— на думку Рудницького,— охоплює тільки певні вияви української усної народної творчості, а саме тільки такі її види, що були створені українською етнічною групою вже на канадському терені й тематично торкаються виключно канадської дійсності» [41]. До «імпортованого» українського фольклору Рудницький зачисляє ті «українські пісні, оповідання, сміховинки, легенди, приповідки, загадки і ін., привезені переселенцями з України. В широкому розумінні слова теж належать до української народної словесності в Канаді. Їх співають молодші покоління, які не були в Україні, представники яких — уродженці Канади» [42].

До третьої категорії, так званого мішаного фольклору, Рудницький зараховує «адаптовані тексти, пристосовані до українсько-канадської дійсності» [43]. Прикладом такого мішаного або гібридизованого фольклору служить наступний текст:

«Приїжджаю я до Саскатону на жнива. Побачив свого товариша, котрий вже був тут довше замешканий. І приходимо до него в гості. Але що в ті часи (ще 28 і 29-го року) не так дуже то славне було, поставив він фляшку горілки. І ми п'ємо. Дав він нам по одній чарці, ну, то ми тільки так пооблизувалися. Кажем до товариша: «Друже, та давай нам ще по одній, та ж Тарас Шевченко пив по дві!» То він дав ще по одній. Випили ми то і кажемо до него: «Та ж Тарас Шевченко пив по три!» Він дав нам ще по одній і каже так: «Пив, але платив! А ви нічого не платите!» (І. Рошко, Калгарі, Алберта, 2.6. 1953) [44].

Рудницький вважає, що його поділ українсько-канадського фольклору на три категорії «має не тільки формальне значення», але також показує «виразно проведену хронологію поодиноких фольклорних типів». «Ясно,— пише Рудницький,— що перенесений фольклор буде найстаршою верствою носіїв на новий терен. Знову ж властивий українсько-канадський фольклор має всі ознаки нового наверствування... Те саме стосується й до мішаного (гібридизованого) фольклору» [45].

[36] The Slavic and East European Journal. Vol. XV.— 1957.— No. 4.— P. 312—314.
[37] Journal of American Folklore. Vol. 70.— 1957.— P. 193—194.
[38] Western Folklore. Vol. XXV.— 1966.— P. 262—263.
[39] *Рудницький Ярослав.* До питання систематики українсько-канадського фольклору // Збірник на пошану Зенона Кузелі. З НТШ. Том CIXIX.— Париж—Нью-Йорк—Мюнхен — Торонто — Сідней, 1962.— С. 135—139.
[40] *Там же.*— С. 136.
[41] *Там же.*— С. 137.
[42] *Там же.*— С. 137—138.
[43] *Там же.*— С. 138.
[44] *Там же.*
[45] *Там же.*— С. 139.

Виникає, з одного боку, питання, чи в Канаді не побутує перенесений фольклор з України після приїзду першої чи другої хвилі українських переселенців, а з другого боку, на скільки різниться так званий мішаний фольклор від «властивого українсько-канадського».

Найбільші заслуги в розвитку української фольклористики в Канаді має Роберт Климаш. Він є автором низки монографій, статей [46], рецензій та бібліографічних покажчиків. Його докторська дисертація, очевидно, є основним довідником для кожного дослідника, якого цікавить український фольклор у Канаді [47]. В цій праці Климаш вивчає динаміку українського фольклору в Канаді. Він висвітлює питання, які ставив його університетський керівник у зв'язку з фольклором переселенців у США: «Що діється з успадкованими традиціями європейських і азіатських народів після того, коли вони переселяються в Сполучені Штати і коли вони вивчають нові мови та нові звичаї? Скільки старого фольклору зберігається й передається дітям? Які зразки відпадають, які втручання з'являються, які бувають погодження між віруваннями Старого краю та Американським фізичним ландшафтом?» [48]. Відтак Климаш ставить собі ряд нових завдань. Він прагне 1) проникнути в суть причин фольклорних змін на підставі зібраного ним корпусу у прерійних провінціях Канади, 2) описати та пояснити тенденції, процеси, та механізми дії, які проявляються в цих змінах та 3) проаналізувати та визначити показники неперервності традиційного українського фольклору в новому канадському довкіллю. Дослідження здійснює Климаш синхронно. Він бере до уваги асиміляційні впливи. Вчений намагається побачити й позитивні наслідки цих процесів. В основному це проявляється у доборі певних традиційних цінностей, які могли б уціліти в чужому оточенні та якими етнічна група могла б озброюватися у пошуках перспективного майбутнього [49].

Климаш проводив польову роботу тільки з інформаторами з степових провінцій Канади, бо в тих громадах асиміляційні процеси відбувалися не в такій мірі, як на сході Канади (особливо в провінції Онтаріо). Дисертація складається з дев'яти розділів, вступу, чотирьох додатків, покажчиків мотивів та сюжетів, списку інформаторів та вибраної бібліографії. В перших трьох розділах праці подається опис загального побуту українських канадців та приклади найбільш консервативного шару усних переказів. У наступних трьох розділах Климаш розглядає ті явища фольклорного корпусу, які виживають, і ті, що зникають у нових умовах. Так, наприклад, затрималися повір'я про уроки, чари й заклинання, а зникли перекази про мавок і подібні міфологічні постаті. На місце давніх анекдотів приходить гумор на основі макаронічного мовлення. Нарешті, із зникненням української мови забувається й більшість обрядових і необрядових пісень. В ос-

Див. наприклад: A Bibliography of Ukrainian Folklore in Canada, 1902—1964 // National Museum of Canada, Anthropological Paper, No. 21.— Ottawa, 1969; Continuity and Change: The Ukrainian Folk Heritage in Canada // National Museum of Canada.— Ottawa, 1972; Folk Narrative Among Ukrainian—Canadians in Western Canada // National Museum of Man, Mercury Series.— Ottawa, 1973; Folklore Politics in the Soviet Ukraine: Perspectives on Some Recent Trends and Developments // Journal of the Folklore Institute, XII.— Indiana, 1976.— p. 177—188; Speaking at (about) with the Dead: Funerary Rhetoric among Ukrainians in Canada // Canadian Ethnic Studies. Vol. VII.— 1975.— No. 2.— p. 50—56; Ukrainian Folklore in Canada: The Big Rut-Down // Journal of Ukrainian Graduate Studies, Vol. 3.— Toronto, 1978.— No. 1.— p. 66—67; The Fine Arts // A Heritage in Transition: Essays in the History of Ukrainians in Canada.— Toronto, 1982.— p. 281—295; Folk Music // VisibleSymbols: Cultural Expression among Canada's Ukrainians.— Edmonton, 1984.— p. 49—56; Male and Female Principles as Structure in the Ritual Foodways of Ukrainians in Canada // Journal of Ukrainian Studies, Vol. 10.— Toronto, 1985.— p. 15—27; Crucial Trends in Modern Ukrainian Embroidery // Material History Bulletin.— Ottawa, 1987.— No. 26.— p. 1—6; The Role of Folk Music // Continuity and Change: The Cultural Life of Alberta's First Ukrainians.— Edmonton, 1988.— p. 167—173.

Ukrainian Folklore in Canada An Immigrant Complex in Transition. New York, 1980.

48 *Там же.*— С. 1.

49 Див.: *Там же.*

танніх трьох розділах Климаш розглядає явище перебудови українського фольклорного корпусу, який пристосовується до вимог нового світу. Замість усних жанрів зростає питома вага інструментальної музики, особливо танцювальної. На фестивалях, крім танців в народних костюмах, з'являється більше виставок творів народного мистецтва, продуктів української кухні. У фестивалях і весіллях беруть участь і сусіди неукраїнці. Тут вже не може бути мови про емігрантський чи іммігрантський фольклор, а про народну творчість однієї з багатьох етнічних груп з яких складається населення Канади.

Докторська праця Климаша залишилася на довгий час унікальною. Протягом останніх двадцяти років більше ніхто не захистив докторської дисертації на тему українсько-канадської фольклористики. Але маємо цілу низку магістерських праць. Вже в 1972 році О. І. Мельник захистив при Манітобському університеті працю на тему «Типологія українсько-канадського фольклору». Мельник працював під керівництвом професора Рудницького, застосовував його класифікаційну систему щодо канадського фольклору. Він користується збірками Федика, Рудницького та Климаша. В 1981 році в Альбертському університеті завершив дослідження Я. Ковальчук. Він проаналізував емігрантські вірші галицького селянина Григорія Олійника (їх видано в Торонто 1972 року). Григорій Олійник емігрував до США в 1907 році, де він працював у шахтах Пенсільванії. Ковальчук дослідив тексти збірника за такими категоріями: еміграційні та імміграційні поеми, святкові поеми, поеми календарного циклу та екзистенціальні поеми. При Саскачеванському університеті захистила в 1983 році працю Л. Осборн на тему «Українсько-канадська народна пісня». Вибираючи деякі зразки (наспіваних двома сестрами, народженими в Канаді, на плівку звукозаписувача) пісень, Осборн проаналізувала вісім пісень народних та літературного походження на тлі традицій українських народних пісень та за системою музиколога Зеновія Лиська [50].

Розвага була частиною життя українських громад в Канаді. Популярним музичним інструментом під час забав були й досі є цимбали. М. Бандера, аспірант Альбертського університету, в 1985 році описав процес виготовлення цимбалів у майстерні Т. Чичула, починаючи від першої дошки. Велику частину виробничої дії знято на відеоплівку. В тому ж році предметом дослідів А. Нагачевського (аспіранта того ж університету) були народні танці українських переселенців. Він списав понад п'ятьдесят танців, які виконувалися першими українськими поселенцями степових провінцій Альберти та Саскачевану. З цього числа тридцять чотири були відомі нашим людям до виїзду в Канаду.

В 1990 році захистила працю про народне лікування переляку серед альбертських українців Р. Ганчук. Лікувальний спосіб складається з двох частин: угадання причин недомагання при допомозі виливання гарячого воску в миску холодної води та очищення хворого шляхом примовок. Дослідження проведене при допомозі записів відеокамери та звукозаписувача.

Ряд аспірантів при Альбертському університеті опрацювали тези з традиційного фольклору. Ще в 1963 році Ю. Фотій захистив магістерську працю на тему «Перегляд міфології Київської Русі та її пережитків у фольклорі східних слов'ян». Фотій у своєму перегляді підсумував праці вчених про давніх слов'янських богів, підкреслюючи пантеон князя Володимира Великого, а також менших міфологічних постатей. У 1967 році написав розвідку про «Поетичні образи та міфологічні сліди в колядках» В. Ніньовський. У своїй праці Ніньовський простежує переважно мовно-художні засоби у текстах збірки «Колядки і щедрівки», І, ІІ, виданих В. Гнатюком. Тут ідеться про звуки та звукосполучення, риму та строфіку в даному жанрі народної поезії. Кільканадцять років пізніше, в 1982 році, захистив магістерську працю Д. Гоголь. Тема — фольклор у романі А. Свидницького «Люборацькі».

[50] *Лисько З.* Українські народні мелодії.— Нью-Йорк, 1967.— (Заплановано 10 томів).

При Саскачеванському університеті захистила у 1985 році Л. Марущак працю «Українське весілля». Пребагатий народний обряд був предметом досліджень не одного етнографа. Праця Л. Марущак складається з перегляду науково-описової літератури про українське весілля XIX-го та початку XX-го століть в українських, російських та польських джерелах. У праці насвітлено типологію українського весілля. Відносно недавно, в 1989 році, при Альбертському університеті написав працю на тему «Українська ліра — питання характеру та походження явища» В. Мороз. У цій праці простежується історія розвитку інструмента до й після його появи на Україні, шляхи розвитку лірницької традиції, починаючи від скоморохів, українське лірництво в XIX — поч. XX століть та доля ліри й лірників у другій половині XX-го століття. Мабуть, найбільшим здобутком для української фольклористики в Канаді є заснування Кафедри української культури та етнографії ім. Гуцуляків, яка, безперечно, сприятиме розвитку фольклористичних студій на університетському рівні, включаючи й аспірантуру.

Дослідами фольклористики у широкому розумінні слова займаються й при Відділі охорони історичних пам'ятників при Міністерстві культури й багатокультурності провінції Альберти. Під керівництвом старшого наукового співробітника Радомира Білаша видано низку праць, пов'язаних головно з матеріальною культурою українців Канади [51]. Важливу роботу здійснив С. Килимник, видавши п'ять томів про українські календарні звичаї «Український рік у народних звичаях» (1955—1963). Митрополит Іларіон Огієнко також випустив цікаву працю під назвою «Дохристиянські вірування українського народу (Вінніпег, 1965). Слід також згадати Канадський Інститут Українських Студій при Альбертському університеті, який організував дві наукові конференції, які частково присвячено народній культурі. Доповіді конференцій видано в окремих монографіях [52]. Згаданий Інститут також видав двомовний збірник «Українські думи» та перевидав підручник академіка Філарета Колесси «Українська усна словесність». Новостворена Кафедра української культури та етнографії ім. Гуцуляків при Альбертському університеті та Канадський Інститут Українських Студій співпрацюють щодо наукових видань з фольклористики та етнографії.

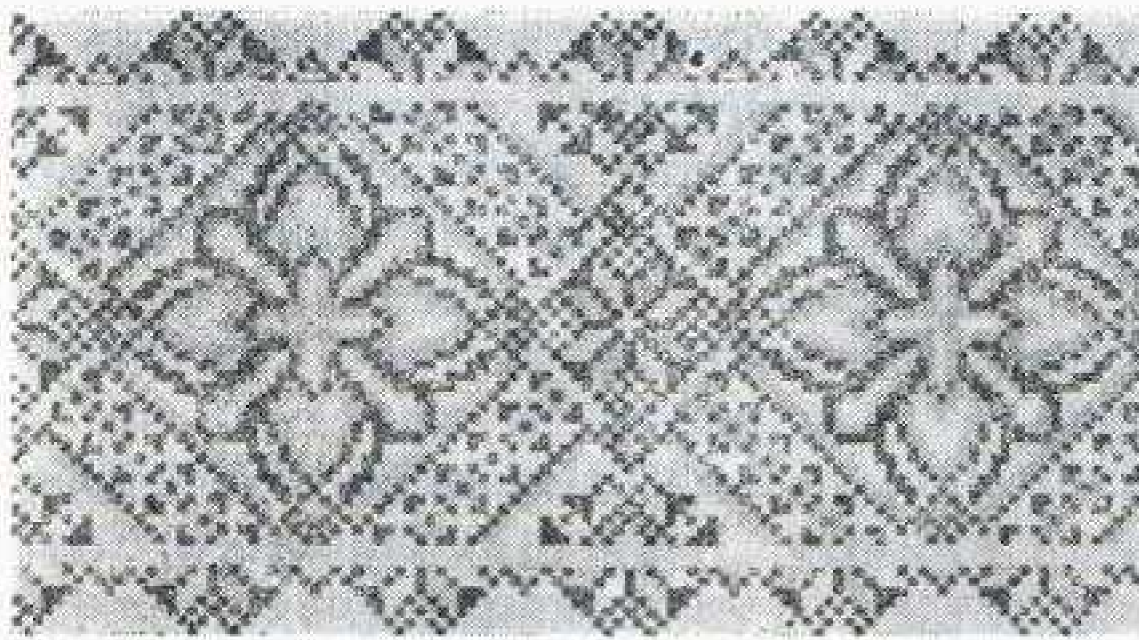
Українці Канади цього року святкуватимуть століття приїзду своїх предків. Своїм переселенням до нової країни й своїми різноманітними переживаннями вони спричинилися до створення нової категорії пісень — пісень емігрантських чи іммігрантських. Вони до певної міри зберегли свої народні традиції. В теперішніх часах ведуться з деякими успіхами наукові дослідження на народознавчі теми серед україністів Канади. Можна з певним сподіванням сказати, що українське майбутнє фольклористики в Канаді не є безперспективним.

БОГДАН МЕДВІДСЬКИЙ

Едмонтон,
Канада

The Ukrainian Block Settlements in East Central Alberta, 1890—1930: A History. By Orest T. Martynowych (1985); Ukrainian Dug-Out Dwellings in East Central of Alberta. By Andriy Nahachewsky (1985); The Chernochan Machine Shed: Ukrainian Farm Practices in East Central of Alberta. By Sonia Maryn (1985); The Grekul House: Land Use and Structural History. By Demian Hohol' (1985); Out of the Peasant Mold: A Structural History of the M. Hawryliak Home in Shandro, Alberta. By Marie Lesoway (1989); Commerce in the Country: A Structural History of the Luzan Grocery Store. By Cathy Chorniawy (1989); Shelter, Feed and Dray: A Structural History of the Radway Livery Barn. By Peter Melnycky (1989); Hlus' Church: A Narrative History of the Ukrainian Catholic Church at Buczacz, Alberta. By Andriy Makuch (1989).

52 Visible Symbols: Cultural Expressions among Canada's Ukrainians (1984); Continuity and Change: The Cultural Life of Alberta's First Ukrainians (1988).



ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

ТРАДИЦІЙНА ПОЛІСЬКА САДИБА І ТИПИ ЇЇ ЗАБУДОВИ

Цього року Архипові Григоровичу Данилюкові — нашому постійному авторові — виповнюється 50. Широке коло науковців знає його як невтомного дослідника, краєзнавця, популяризатора і охоронця нашої національної культури.

Понад 20 років він працює у Львівському музеї просто неба. Тема його зацікавлень — народна архітектура західноукраїнського регіону. Але найбільше прислужився він для дослідження Полісся. А. Г. Данилюк — автор понад 300 наукових розвідок, статей, повідомлень, упорядник кількох путівників та анкет.

Редакція і редколегія щиро вітають постійного автора нашого журналу і зичать йому здоров'я, нових творчих успіхів у розвої національної культури українського народу.

Під поняттям «садиба» ми сьогодні розуміємо земельну ділянку з будинком, господарськими спорудами, подвір'ям та городом. Тому її треба вивчати як єдиний житлово-виробничий комплекс, між окремими частинами якого нема чіткого розподілу функцій. В одних і тих же приміщеннях люди жили і працювали. Скажімо, в хаті не тільки спали і їли, але й тримали взимку молодняк худоби, пряли, виконували й інші роботи. В той же час селяни спали влітку, а іноді й зимою, не тільки в світлиці, але й у коморі, клуні, сінях; інакше кажучи, житло використовували і як виробниче приміщення. Від характеру заняття мешканців залежали форма та розміри, кількість господарських будівель у садибі.

З давніх часів обов'язковою приналежністю двору були житло, ями для зберігання зерна та кухонних відходів і спеціальний загін для худоби. У пізніші часи деякі з цих споруд, зокрема ями на зерно і відохи, зникли, але натомість з'явилися наземні комори, а також криті хліви для худоби. Найдавніше, як свідчать археологічні матеріали, основні будівлі споруджували в центрі двору[1]. Це зумовлювалось потребами оборони, яку певною мірою виконували високий частокіл та ворота. Згодом з відмиранням цієї функції житлові і господарські будівлі почали ставити по периметру садиби, з подвір'ям у центрі. Такий характер забудови садиб вже переважав у XII—XIII ст. в межах Києва.

У літописах досить часто згадуються садиби з однокамерними хатами («ізби»), кліті, одрини (хліви, башти). Дворище з двома хатами та господарськими спорудами (двома клітями, також і стебкою) відтворене в Музеї народної архітектури та побуту УРСР. Цей комплекс був виявлений в селі Гижні Норовлянського району Гомельської області, на українсько-білоруському пограниччі. Гижинська садиба є цікавим свідченням існування в минулому патріархальної сім'ї —

[1] Див.: *Толочко П.* Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII—XIII вв.— К., 1980.— С. 80—81; *Гупало К. Н.* Подол в древнем Киеве.— К., 1988.— С. 46—47.

роду. Таку родину пізніших часів описав з батькових оповідань у своїй повісті «Древляни» український письменник Віктор Близнець.

На першому етапі головна роль належала житлові, яке було місцем, де людина переховувалась од холоду, дощів і спеки, звірів тощо. З розвитком землеробства, зокрема зародження орного, садиба набрала інших функцій, збільшилась кількість господарських споруд.

Як правило, землероб зводив будівлі вільно, відповідно до своїх потреб, обгороджував їх невисокими тинами. Відповідно в таких садибах збільшувалась і кількість будівель для утримання худоби. Але на Поліссі в минулому переважали землеробсько-тваринницькі господарства. Розведення худоби було необхідне ще й для угноєння бідних поліських земель.

Цікаві спостереження про давню поліську садибу на Житомирщині подає у згаданому вище творі Віктор Близнець: «Кожен двір обнесено високою дерев'яною огорожею. Тут все із дуба, із сосни, із берези, із граба. Все із лісу. Загляньте у двір. З колод рублена хата, важка, аж вгрузла в землю. Колись був добрий тес, та вже почорнів, поточив його шашіль. Смола затверділа на лутках, зелений мох заквітчав і дах, і стіни, і сирі підмурки. Далі — хлівець, теж дерев'яний і зелений від моху; он жердяний загін для скотини; чорний, аж слизький зруб колодязя, на ньому важке, міддю оковане цебро; в глухому кутку — повітка для воза, там і колоди, і збруя, і всякий реманент. Оце й усе хазяйство.

В огорожі, що захищає селянина від злого сусідського ока, диких свиней та вовків, є потаємний вихід до низу, тобто на земельну ділянку».

Архітектурний ансамбль давньої садиби зумовлювався взаємозв'язком житлових і господарських будівель, розташуванням хати відносно вулиці, формами дахів, огорожею й іншими компонентами, які враховуються при організації поліських садиб. Житлові, господарсько-побутові й допоміжні приміщення помітно відрізнялись одні від одних залежно од соціального стану і заможності власника, а їх взаємне розміщення не завжди відповідало строгій послідовності та однозначному порядку. Хліви, крім свого окремого розташування, будували під одним дахом з клунею, при хаті, з боку сіней, рідше примикали безпосередньо до житлового приміщення, продовжуючи поздовжній профіль житла. Комори конструктивно входили до хати чи були окремими будинками, які ставили неподалік від житла. Клуні розміщали трохи далі або у комплексі з хатами.

Всі будівлі в садибі об'єднувалися огорожею, яка природно вписувалася в місцевість. Найчастіше це був частокіл, тин з хворосту або лози. Ворота робили з воринням, яке кріпили горизонтально, іноді з дощок. Давніше в заможніших селян над ними зводили дво- або чотирисхилі дахи.

Огорожа була перешкодою для худоби, лісових звірів. Крім того, вона взимку затримувала снігові замети. Згідно з давніми народними віруваннями огорожа оберігала людей і від нечистої сили.

На Поліссі в дорадянський період як ніде на Західній Україні різко відчувалася класова нерівність. Тому тут чітко розрізнялась садиба багатих і бідних. Розташування і форма їх залежали від стану землеволодіння на селі. У центрі поселення найкращі місця займали поміщицькі садиби, хоч їх на Поліссі було небагато.

Недалеко від церков були садиби священиків — «племанії» (приходства). Виділялись із загального сільського комплексу і садиби куркулів.

Садиби селян, залежно від ширини наділу, найчастіше набирали форм видовженого прямокутника, у межах якого і розплановувались її частини. При цьому треба зазначити, що земельні наділи розташовувались перпендикулярно до шляхів сполучень, при яких були садиби, або по обидва боки від них. Іноді останнє було наслідком пізнішого прокладення вулиці через наділи. В таких селах, особливо на Захід-

ному Поліссі, житлові будинки часто ставили з одного боку вулиці, а господарські — з другого. Таке планування в деяких селах спостерігалось ще в XIX ст. Подрібнення садиб при поділі окремих сімей привело до зменшення земельних наділів і ліквідації двобічних забудов. Тільки клуні, які збереглися до сьогодні, по один бік вулиці, а хати по другий, засвідчують існування такого типу.

У багатьох селах внаслідок природних умов (заболочення) розміри угідь були обмежені, роздріблення садиб та їх безладне планування особливо яскраво помітні в селах Любохинах, Кримному, Старій Вижві Старовижівського району Волинської обл. Тут традиційна прямокутна форма садиби порушувалась.

Як правило, селянська садиба складалася з двох частин: подвір'я і господарського двору. Цього поділу дотримуються О. Харузін, М. Русов, відносячи до назви «двір» тільки господарські будівлі [2]. Деякі дослідники господарський двір ділять ще на двір («обора») і гумно (тік) [3].

Цікавий з цього погляду висновок, який зробив М. З. Козакевич на основі матеріалів Волинського інспекторіату по страхуванню житла і господарських будівель. Він встановив, що в 30-ті роки XX ст. на території колишнього Волинського воєводства садиби, де, крім хати і хлівів, були ще й клуні, становили 60—68%. Це пояснюється тим, що в силу місцевих природних умов тваринництво тут переважало над рільництвом. Певну роль відіграла і традиція складати стіжки на платформах, що обмежувало необхідність будувати клуні. Тому наявність клуні в садибі була ознакою дещо заможнішого господарства.

Умови сільського виробництва вимагали найзручнішого просторового зв'язку житла з господарськими будинками, іноді на шкоду санітарно-гігієнічним та побутовим умовам. Непривітний вигляд мала вулиця з повернутими в її бік тилами господарських будівель. Але це мало своє пояснення: господар розташовував перед вікнами хліви, щоб стерегти худобу від покражі.

Плануючи будівлі в садибі, селянин завжди намагався відшукати і використати найцінніше з оточуючого середовища. Велике значення мало орієнтування головного фасаду хати на південь, щоб оселя добре освітлювалась сонцем.

Вивчаючи матеріал про планування старих садиб, дослідник К. Куниця встановив вісім положень ділянки і розташування хати на ній зі зміною орієнтації на 45° [4]. При напрямі вулиці з північного сходу на південний захід або з південного заходу на північний схід хату ставили завжди боковим фасадом у бік вулиці, а житлове приміщення робили з головного фасаду. Коли вулиця йшла на схід-захід, хата споруджувалась у глибині двору головним фасадом до вулиці. Таке розташування будівель відповідало давньому типу двору. В садибі, орієнтованій на північ, хата виходила безпосередньо до вулиці глухою північною стіною. При цьому утворювався замкнутий двір.

У випадках, коли вулиця йшла в напрямку північ-південь, хата будувалась з боковим фасадом. При цьому головний фасад завжди орієнтований на південь, а бокові — на схід і захід. Така орієнтація житла утворювала відкритий тип планування двору. Найкращі умови інсоляції і сонячної радіації житлових приміщень досягаються саме при орієнтації помешкання головним фасадом на південь, а боковим — на схід.

[2] Див.: *Харазун А.* Славянское жилище в Северо-Западном крае.— Вильно, 1907; Русов М. Поселение и постройки крестьян Полтавской губернии. // Сборник Харьковского историко-филологического общества, XIII, вып. 2.— Харьков, 1902.— С. 73—120.

[3] Див.: *Козакевич М.* Селянська садиба на українському Поліссі // Мат. з етнографії та мистецтвознавства. Вип. V.— К., 1959.— С. 15.

[4] Див.: *Куниця К.* Садиба і житло колгоспника // Архітектура Радянської України.— № 8.— 1939.

Так можна логічно пояснити існування різних типів дворів і встановити, що найбільш доцільним, а отже і типовим для Полісся, є розташування хати причілком до вулиці з відступом до 7 м, зайнятих городом і садом. Далі за хатою — гумно (клуня, обори, стіжки) і тут же невеликий городець та садок, пасіка.

Виробнича діяльність селян, кількість господарських споруд, взаємозв'язок між ними і хатою та вулицею зумовили велику планувальну різноманітність традиційних поліських садиб, яку можна звести до трьох основних типів забудов.

Відкритий двір. Тут житлові й господарські будівлі розміщувалися розрізнено. Найчастіше хати розташовані торцем до вулиці або фасадом, господарські будівлі — в глибині садиби, створюючи окреме господарське подвір'я. У деяких місцевостях його називали «оборою». У заможних господарів таких подвір'їв було два: одне — біля хлівів («обора», «одрина»), а друге — «тік», «гумно» біля клуні, яку будували окремо, далі за хлівами.

Відкритий тип двору з відокремленими будинками з'явився пізніше у процесі історичного розвитку. Він більше відповідав потребам землероба. Крім того, розвитку сприяло і те, що проміжки між окремими будинками певною мірою локалізували вогнище пожеж, які часто виникали при збільшенні поселень. Садиб з відкритою, вільною забудовою на Поліссі в кінці XIX — на початку XX століття було найбільше. Згідно матеріалів М. Козакевича їх на території Волинського Полісся було в 30-х роках до 61%.

Лінійний тип дворів. У ньому розрізняються два неповні варіанти забудови садиб — однорядний і дворядний. В останньому всі будівлі розміщувалися двома паралельними рядами. Залежно від компоновки приміщень ряди могли бути цільними або з розривами між спорудами тощо, але завжди із збереженням лінійного характеру композиції.

На Волинському і Житомирському Поліссі ще в 70-х роках XX ст. зустрічалися садиби, в яких під одним дахом з хатою знаходились всі господарські будівлі. У Ратнівському, Камінь-Каширському Волинської та Сарненському і Володимерецькому районах Ровенської областей їх називали «обіходами», а в сусідній Білорусії — «погонними дворами». В науковій літературі такий тип садиби відомий під назвою «довга хата».

Існує погляд, що в давнину на Правобережному Поліссі переважали хати під одним дахом з господарськими будівлями. Завжди, якщо доводилось збільшувати кількість приміщень у хаті, то їх добудовували до причілкової стіни. Фактично ж такі забудови в минулому займали на Поліссі друге місце після відомих відкритих дворів з вільним розташуванням будівель. Наприклад, у Ковельському повіті в 30-ті роки XX ст. їх було до 30,5%, а в Сарнівському — 37,69%.

При «довгих хатах», як правило, і подвір'я має видовжену форму. У більшості обстежених нами сіл в долині ріки Горинь, наприклад Сарнах, Великих Цепцевичах, Городці, Бережниці, Ремчицях, хати розташовані торцями до вулиці, а фасадними стінами з обох боків від неї зорієнтовані до півдня, бо села мають видовжені форми з головними проїздними дорогами, що перетинають їх з півночі на південь. На сонячний бік при цьому було звернуто не житло, а господарські будівлі, що в умовах суворої зими мало велике значення.

У плані довгі будинки складаються з хати, сіней, комори, колешні або дровітні, хліва і клуні або з колешні, яка часто використовується під хлів, хати, сіней і комори. Довжиною вони були різні — від 20 до 30 м. На початку XX ст. клуні з метою запобігання пожежі почали будувати окремо в одному ряду з хатою. Іноді їх ставили далеко від хати, за городом.

Сліди побутування «довгих хат» виявлені в археологічних розкопках на величезній території Європи в пам'ятках дунайської культури, поширеної і на нинішніх українських землях на захід від лінії Рівне —

Галич — Лімниця. Для цієї культури було характерне довге будівництво; окремі споруди, відкриті археологами, мали до 35 м довжини і 6 м ширини. Цілком можливо, що пізніші форми культури успадкували традиції цього будівництва, донісши його до наших днів. Розміщення житлових і господарських будівель в одну лінію на території України можна знайти в описах замків XVI—XVII ст.[5]

У кінці XIX — на початку XX ст. «довгі хати» були характерні для багатьох районів Закарпаття, Карпат (Бойківщина і Лемківщина) та Прикарпаття. Говорячи про їх походження, цілком правильно стверджує П. Федака, що тут ми маємо справу з архаїзмами, реліктами колишнього будівництва, пристосованого до суворих умов життя, клімату, нападу диких звірів на худобу та інших життєвих ситуацій, а також для створення зручностей в господарюванні[6].

На Поліссі найбільший розвиток однорядне будівництво отримало після земельної реформи «Установа про волоки», яка була проведена в середині XVI ст. в Речі Посполитій. Реформа привела до посилення феодальної експлуатації, подальшого закріпачення селян, росту диференціації селянства. Важливими наслідками її були широкий розвиток фільваркового господарства, реорганізація всієї господарської системи.

Під фільварки відводились кращі землі, які відбирались у селян. Реформа сприяла також розвитку колонізації первинних лісів, на місці яких виникали нові поселення. Найчастіше розташоване на середньому полі село витягувалось уздовж головної вулиці, а наділи йшли перпендикулярно до вулиці. Відповідно до цього розподілу земель виникли умови для розвитку однорядної забудови, під одним дахом житла і господарських споруд чи окремо.

Другий підтип однорядної (погонної) забудови — дворядний двір, в якому всі споруди шикувалися в два паралельні ряди. В одному була хата з коморою та стебкою, яку ставили в сінях при хаті. У Ровенській і Житомирській областях стебку і кліть часто зводять під одним дахом в такому ж ряді, що й хата. На протилежному боці двору суцільним рядом споруджувалися господарські будівлі: хліви, свинарник, возівня, шопа на дрова і клуня. Хліви, як правило, покривалися одним дахом. Тут, звичайно, могло бути багато різних варіантів, але обов'язковим було розміщення всіх споруд у два паралельні двори, між якими знаходився вузький прохід — двір. Від вулиці він був відгороджений воротами і хвірткою, а від загумення — невисоким плотом і воротцями для проїзду до городу або клуні. Дворядні садиби зустрічаються найчастіше на Правобережному Поліссі.

Замкнені двори. В умовах життя і господарювання на відлюдді серед лісів та боліт на Волинському, а раніше і Чернігівському Поліссі розвинулись замкнуті двори («окружні двори», «підварки», «оседки», «хороми»). У них під одним дахом по периметру розміщувалися житло і господарські будівлі. В середині такого комплексу обов'язково був господарський двір, де зберігались вози, плуги і знаряддя праці.

Згодом спостерігається подальша диференціація плану замкнутих дворів: хата відокремлюється за межі двору і утворює окрему садибу, а інші будівлі залишаються, зберігаючи свій первісний вигляд. Дворик, у якому під одним дахом знаходяться приміщення для худоби і сіна, зберігся до сьогодні в селі Велимчому Ратнівського району на Волині. Хата, клуня і комора стоять окремо, на віддалі 10—15 метрів від нього, створюючи чистий двір.

На початку XX ст. значного поширення набувають забудови дворів з П-подібним планом господарських споруд.

Замкнуті двори подібні і до відомих гуцульських гражд. Ф. Вовк висловив припущення, що замкнуті двори в Україні дуже давня форма

[5] Див.: *Приходько Н.* Некоторые вопросы истории жилища на Украине // Древнее жилище народов Восточной Европы.— М., 1975.— С. 270.

[6] Див.: *Федака П.* Реліктові форми будівель на Закарпатті // Нар. творчість та етнографія, 1980, № 2.— С. 77.

слов'янської садиби[7]. Реліктовість в організації і забудові поліських дворів відзначає і П. Юрченко[8].

Підсумовуючи вище викладене, можна ствердити, що традиційна поліська садиба була важливою виробничо-господарською ланкою, де всі будівлі за своїми функціями, розміщенням підпорядковувались основній меті. Типи дворів, що побутували на Поліссі в кінці XIX — на поч. XX ст., формувалися в тісній залежності від земельних наділів, їх форми і віддаленості від населених пунктів. Це особливо помітно в типі лінійних замкнутих дворів.

АРХИП ДАНИЛЮК

Львів

[7] Див.: *Волков Ф.* Этнографические особенности украинского народа // Украинский народ в его прошлом и настоящем, т. II.— Пг., 1961.— С. 513—514.
[8] Див.: *Юрченко П.* Дерев'яна архітертура України.— К., 1970.— С. 174.

ПО СТОРІНКАХ «КАТАЛОГА УКРАЇНСЬКИХ СТАРОЖИТНОСТЕЙ КОЛЕКЦІЙ ВАСИЛЯ ТАРНОВСЬКОГО»

Каталоги українських старожитностей колекції В. Тарновського, які вийшли в світ в кінці XIX і на початку XX століть, становлять значний інтерес не лише для мистецтвознавців, а й для істориків, археологів, етнографів, фольклористів.

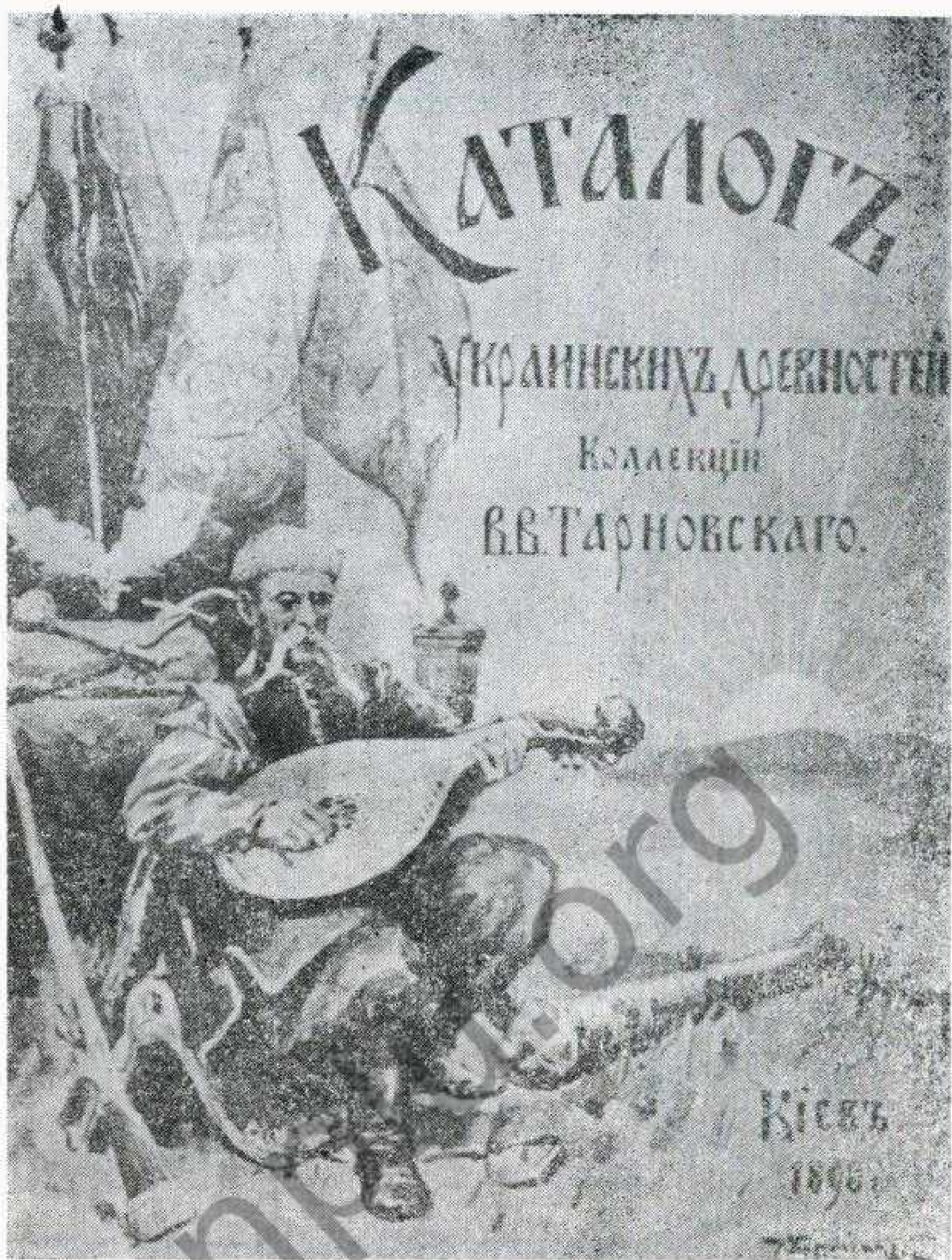
Київський меценат і колекціонер В. В. Тарновський тривалий час жив у Качанівці на Чернігівщині, пізніше її продав, а гроші використав для поповнення колекції, яку збирав протягом сорока років. Справа із перевезенням його збірки в Чернігів не була вирішена до самої смерті власника (1899). У цей час при архівній комісії, що існувала в місті з 1896 року було засновано музей (ініціатива створення належала Є. К. Андрієвському), який особливо поповнився експонатами після XIV Археологічного з'їзду[1]. З'їзд відбувся в 1909 році і передав музеєві значну кількість експонатів. Під час святкування 1000-ліття Чернігова міська управа вирішила створити єдиний історичний музей, об'єднавши експозицію архівної комісії зі своїми колекціями і музеєм Тарновського.

У «Каталозі українських старожитностей колекцій В. В. Тарновського», що видавався в 1898—1903 роках, зареєстровано 6334 одиниці збереження. В цьому виданні, яке було присвячене тисячоліттю літописної згадки про місто Чернігів, описана надзвичайно цінна колекція пам'яток культури слов'ян на території України в IX—X ст. Експонати, які згадувались у каталозі, становили археологічну колекцію з розкопок давньоруського городища Родень (Княжа гора), що згадується в літописі близько 980 року.

Про високу майстерність митців того часу свідчать ювелірні прикраси із золота і срібла, виконані в техніках перегородчатої емалі, рельєфної чеканки, філігранної орнаментики. У каталозі під номером 318 подається опис золотої сережки (підвіски) із зображенням птаха з розпущеними крильми, прикрашеної перлами. Інші дві золоті сережки (№ 276—277), орнаментовані дротом і бісером, мають вигляд золотих кульок. Вміщено описи різноманітних срібних прикрас (№ 313—317).

Третій відділ каталога відкривається предметами українського побуту. Ці речі відносяться до першої половини XVII—XVIII століть. Зафіксовано музейні експонати з різних галузей матеріальної і духовної культури населення України. Побут особливо яскраво характеризується у зв'язку з розвитком народних ремесел та прикладного мистецтва. З появою ковальського ремесла інтенсивно розвивалась орнамен-

[1] *Скрипник Г. А.* Етнографічні музеї України.— К., 1989.— С. 57—58.

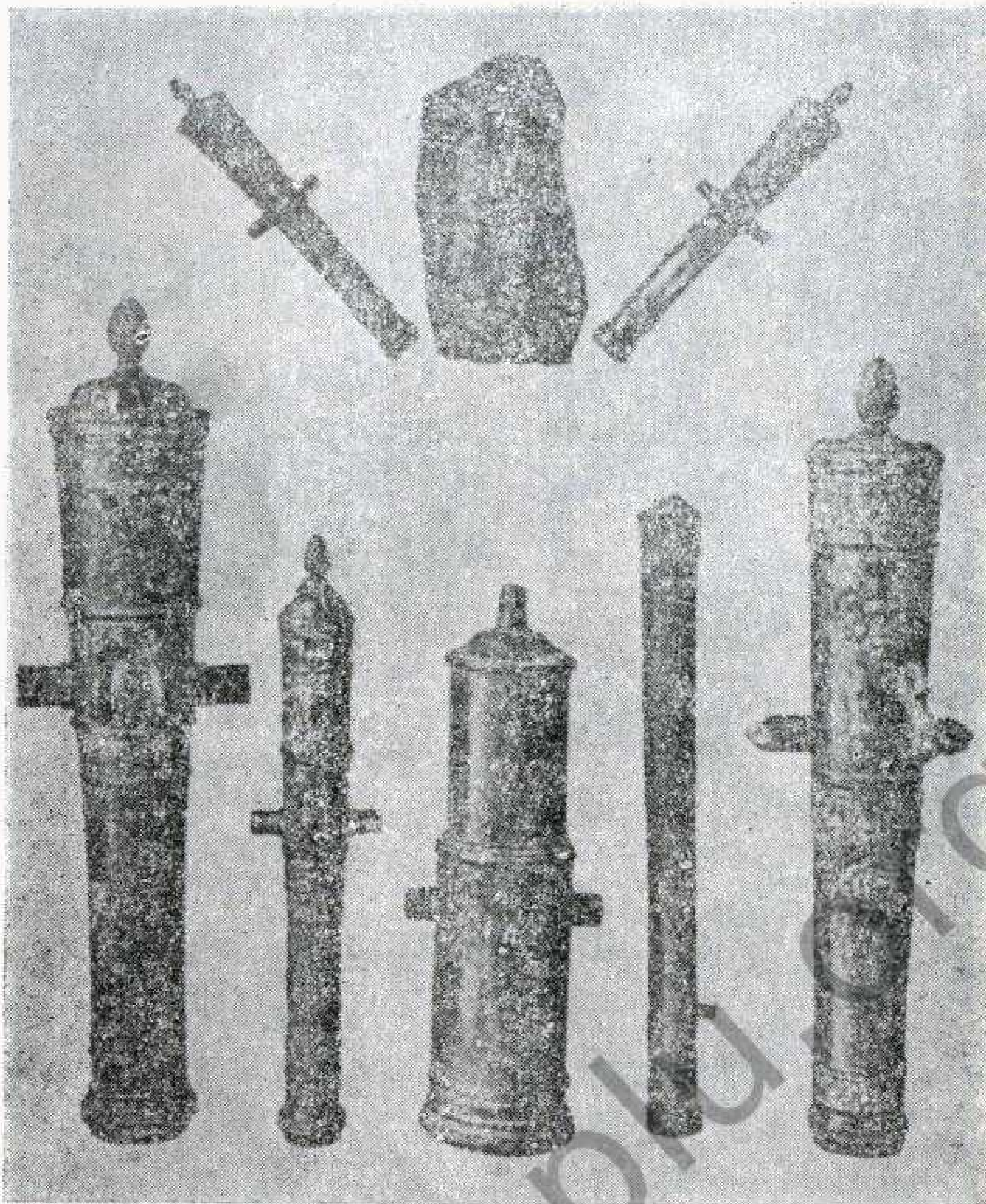


Титульна сторінка каталога Василя Тарновського

тика виробів. Аналіз оформлення та майстерність виготовлення предметів переконують у професійній підготовці майстрів.

Так, під номером 487 подано чорнильницю з міді, оздоблену рельєфним орнаментом з синьою і білою фініфтю, а подекуди і чеканкою. Приваблюють запорізькі глиняні люльки з штампованим геометричним ораментом. Форма козацьких натрусок, виготовлених із кістки, не складна, аналіз гравірованої орнаментики допомагає приблизно встановити рік виготовлення речей. Гончарне ремесло українського населення є невід'ємною частиною загальної культури народу. Деякі речі мають дати і слов'янські написи. Порохівниці орнаментовані по боках, на одній з них зображена навіть сюжетна сценка. Орнамент розміщений по формі предмета за уподобанням майстра — рослинний чи геометричний. Орнаментальні мотиви, якими були оздоблені козацькі порохівниці з кістки, до деякої міри перегукуються з декором на дереві і кераміці Чернігівщини.

На сторінках каталогів зафіксовано характерний для XVII—XVIII ст. жіночий одяг — парчевий кораблик (головний убір), облямований чорним оксамитом, що дає можливість скласти уявлення про побут міських верств населення. Майстри минулих століть володіли золототкацтвом, майстерно вишивали шовком, золотими, срібними нитками, що стелились по формі виготовленої речі фантастичними стилізованими орнаментальними мотивами. Квіти узорно виростали з вишитих на полотні горщиків, букетів, завивались стеблами в гірлянди, а

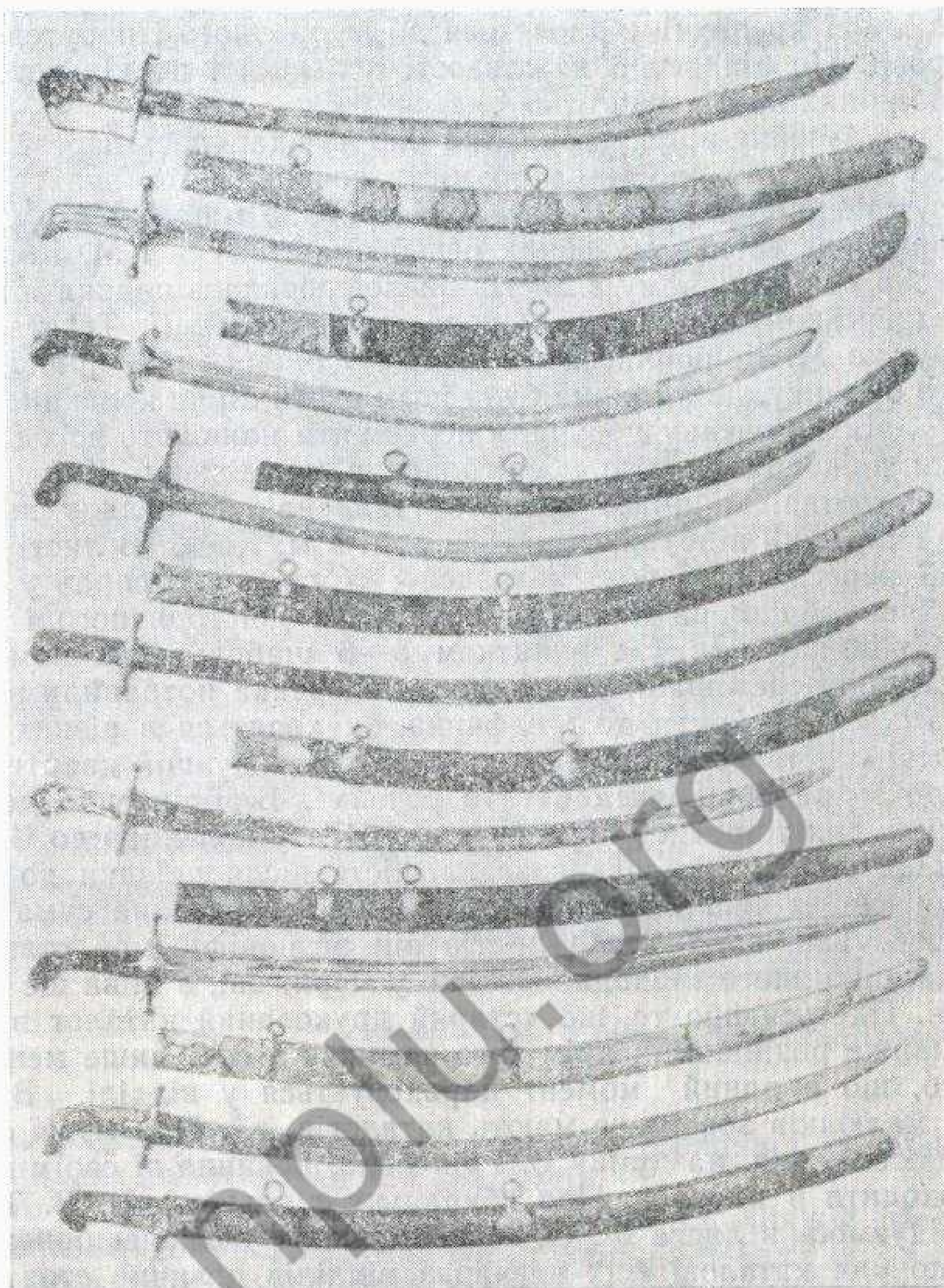


Козацькі гармоти. З каталога Василя Тарновського

кольори клались так, що м'яко гармонували один з одним. Особливо улюбленим кольором майстринь вважався червоний або червоний з чорним. Такі вишивки називають у народі простими, вони завжди одноколірні чи двоколірні, складаються з ромбів, квадратів, хрестів — простого геометричного чи рослинного орнаментів, схематично розміщених троянд, виноградного, дубового листя, гвоздик та інших стилізованих квітів. Символіка орнаментики вироблялася віками в народному побуті і розвивалася під впливом поглядів і смаків народу. Звичайно, багато впливів ішло із Заходу та Сходу, але ті мотиви на місцевому грунті змінювались, набуваючи національного колориту. Багатоколірність у вишивках XVIII ст., як про це свідчить книга пожитків Чернігівського полковника П. Полуботка, дійшла до нашого часу. Чимало зразків чернігівських вишивок зберігається в полтавських музеях.

У збірці В. Тарновського налічувалась велика кількість личманів, характерної нагрудної прикраси багатої знаті, часто із зображенням релігійного сюжету чи якихось інших символів. Вказані в описі предметів колекції защіпки для шуби чи киреї за номером 547 виготовлені з металу, чеканної і філігранної роботи з двома перлами. На іншій подібній застібці для шуби орнамент і сюжетне вирішення реальніші. Жіночі прикраси, виконані із золота і срібла, оздоблені чеканкою з голубою фініфтю, зареєстровані в каталозі під номерами 551—552.

Зброя представлена в колекції великою різноманітністю зразків, більша частина з яких в срібному окутті, інкрустована гравірованою кісткою. Складається враження, що кожний воїн того часу (XVII—



Козацькі шаблі, оздоблені коштовним камінням та металом. З каталога Василя Тарновського

XVIII ст.) виготовляв собі зброю індивідуально, а тому оздоблення було різноманітне, відповідно до естетичного уподобання власника.

Гармати, описані на сторінках каталога 1898 року, виготовлені, очевидно, в різних місцях України, а не тільки в Чернігівській губернії. На них обов'язково наносився орнамент, на деяких зазначено рік відлиття. В літературі знаходимо дані про те, що на Чернігівщині в Конотопі, Глухові функціонували заводи по виготовленню гармат. В цьому каталозі зазначені також стародруки, які особливо цікавили дослідників, гравюри на сторінках книг, оформлені тисненням чи гравіруванням оклади.

В обласному державному архіві м. Чернігова зберігаються давні документи про передачу колекції В. Тарновського місту Чернігову і організацію тут єдиного історичного музею. У місті на той час вже існували музеї: архівної комісії, музей давньосховища епархіального училища, історичний. Цінності з Києва передали Чернігівському земству «...з тим, щоб він розміщувався в старовинному будинку над Десною, за собором, і був відкритий для огляду... для розміщення в ньому місцевого історичного музею...» [2]. Після довгих міркувань поста-

[2] Державний архів Чернігівської області, ф. 140, оп. 1, спр. 44, арк. 3; *Скрипник Г. А.* Етнографічні музеї України.— С. 29.

новили все ж перевезти колекцію як цінну збірку, оскільки «зібрані в музеї предмети відносяться до історичного і побутового життя Малоросії. По цінності і важливості колекцій і по кількості не мають собі подібних на півдні Росії» [3].

Музейну збірку тривалий час не вдавалось перевезти до Чернігова, бо в будинку, де мала розміститися колекція, знаходився архів «присутственных мест». Листування тривало майже п'ять років. У турботах про перевезення музейних речей брав участь і М. Коцюбинський. Вже 1898 року в одному з листів висловлювалась подяка історику О. М. Лазаревському за участь у перевезенні колекції. Текст листа правлений рукою М. Коцюбинського. В ньому йшлося про придбання спеціального будинку, де б можна було розмістити цінну колекцію.

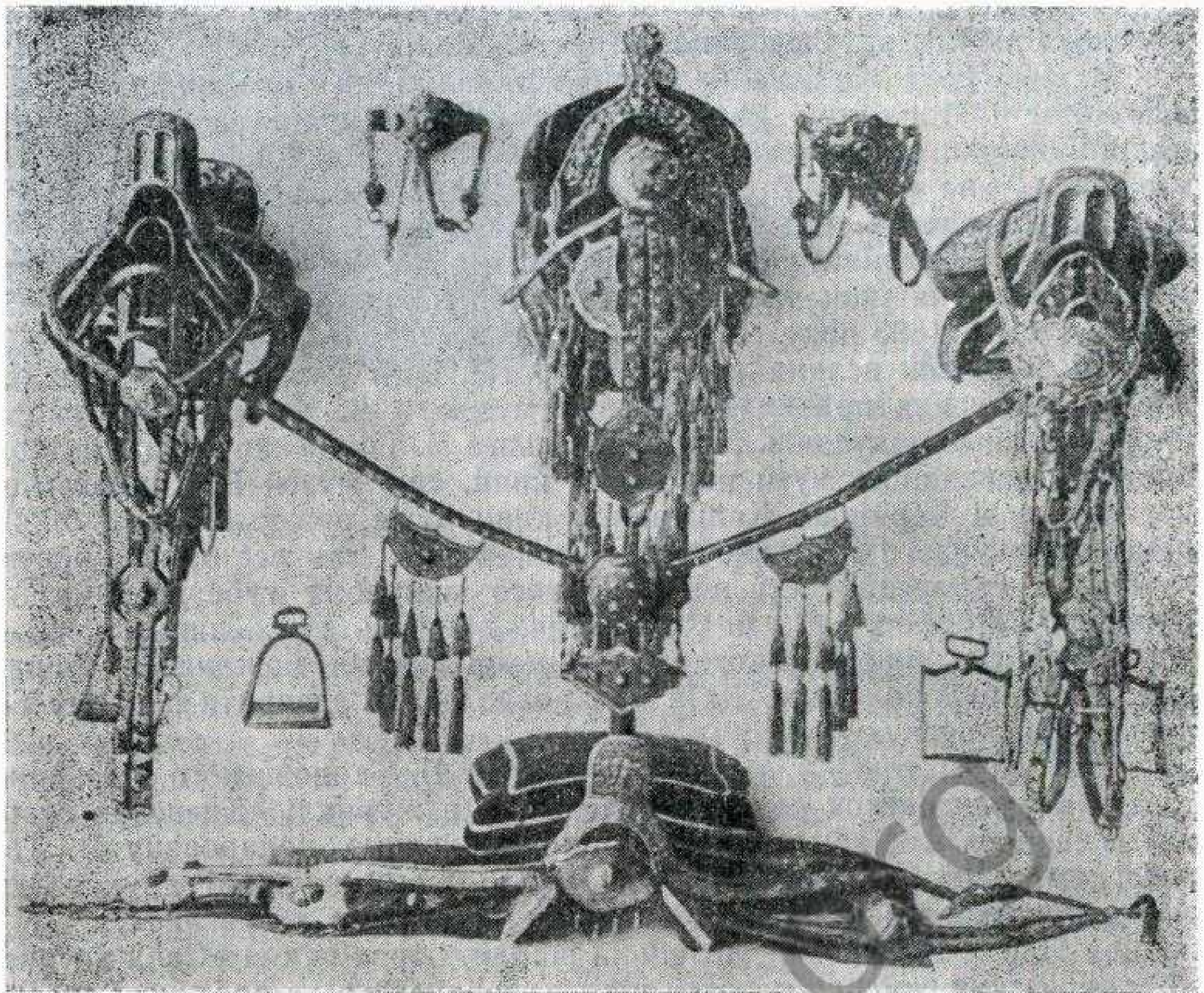
Б. Грінченку доручили перевірити наявність всіх предметів, оскільки колекція музею зберігалася в приміщенні Київського товариства мистецтва, а потім була виставлена для огляду на археологічному з'їзді, який відбувався в 1899 році в м. Києві. В листі Б. Грінченка від 17 вересня 1899 року зазначено: «Становище справ у музеї таке: проставлені номери лише на предметах доісторичного і князівського періодів, останнє (за винятком 5—6 шабель) без номерів. Часто речі сильно перемішані, речі одного шкафчика потрапили в інший чи й зовсім не потрапили до шкафчика, знаходяться в різних кімнатах. Деякі речі навіть не в приміщенні музею, а в бувшій квартирі Тарновського, що може пошкодити багато речей» [4]. Б. Грінченко доклав багато зусиль для того, щоб перевезти цю багату колекцію до Чернігова. Збереглася навіть його авансова звітність після поїздки до Києва. Все розписане за числами і проти кожної дати вказана сума витрачених грошей. Так, в одному з листів він розповідає про стан речей у музеї, частина якого знаходилась вже у Чернігові, а інша ще лишалась у Києві. Йдеться про те, що «старий друкований каталог відділу Шевченка майже розійшовся; крім того замикає в собі лише меншу половину того, що в даний момент нараховується у відділі. Відділи рукописів і малюнків зовсім не мають каталогів...» [5]. При музеї знаходилась бібліотека, яка, на думку Б. Грінченка, повинна зі своїми фондами також входити в каталог. Про збирацьку діяльність В. В. Тарновського довідуємось з листа М. О. Максимовича [6] до колекціонера, де він писав, що «на каталозі всіх названих відділів повинно стояти ім'я складача його». Однак на деяких не зафіксовано імені Б. Грінченка. Лише на каталозі 1900 року стоїть ім'я автора. Музей українських старожитностей було відкрито 1902 року в Чернігові, який носив ім'я збирача колекції [7].

У листі до М. Ф. Біляшівського звучить турбота про майбутній музей і його експонати. При діяльній участі М. Біляшівського колекція виставлялася для огляду на одинадцятому археологічному з'їзді, де займала два великі зали музею. Проте була вона показана не повністю, бо бракувало приміщення. Всі турботи по влаштуванню і збереженню музейних предметів у Києві узяв на себе М. Біляшівський.

У 1899 році Б. Грінченко склав списки і перевірив наявність предметів колекції. «Оскільки багато речей (570 номерів зброї, посуду, одягу та ін., а також велика кількість рукописів, гравюр, портретів й ін.) не ввійшли у видані В. Тарновським два друкованих каталоги, то цей опис дав можливість визначити в повному обсязі наповненість музею» [8].

Доісторичний період в колекції археології представлений величезною кількістю предметів, сюди ж відноситься великокнязівський відділ,

[3] *Там же,* ф. 140, оп. 1, спр. 44, арк. 3.
[4] ДАЧО, ф. 140, оп. 1, спр. 44, арк. 51.
[5] *Там же,* ф. 140, оп. 1, спр. 44, арк. 110.
[6] *Коваленко О. Б.* З архівних матеріалів про М. О. Максимовича // Нар. творчість та етнографія.— № 1.— 1980.— С. 77.
[7] *Там же.*— С. 77.
[8] Земский сборник Черниговской губернии, 1899, № 11, с. 52—54.



Козацькі сідла. З каталога Василя Тарновського

до якого речі надходили безпосередньо з розкопок городища (Княжа гора). Цей відділ нараховував понад 400 предметів.

За багатством і кількістю експонатів, знайдених на Княжій горі, городище великокнязівської епохи не має собі рівних. Зібрання В. Тарновського характеризувалося повнотою підбору музейних експонатів: монети і печаті, хрести і образки, змійовики, жіночі прикраси, зброя, предмети домашнього начиння, знаряддя та інструменти.

Особливу історичну цінність має козацький відділ, де представлено безліч зброї, клейнодів, булав, бунчуків, печатей. Особливо багато шабель, рушниць, пістолів, велика кількість гармат, безліч мистецьки виконаних сідел, предметів, оздоблених дорогоцінним камінням, інкрустацією, різьбою. Розмаїте багатство срібних келихів, кубків, чарок, ложок та інших речей, а також одягу. Приваблюють красою розкішні слуцькі пояси, заткані золотом.

У 1900 році надіслала листа до музею М. Грінченко (Загірна), за фахом вчителька. Вона просила призначити її на посаду завідуючої музеєм. Згодом була затверджена наглядачем і багато допомагала у перепису колекції та створенні каталогів.

В листі М. Грінченко від 14 вересня 1900 року йшлося про будівництво приміщення музею. Марія Миколаївна писала про роботу Бориса Дмитровича по впорядкуванню збірки. В Чернігові музейні експонати, хоч і занесені в надрукований другий том «Каталога музею», були розміщені приблизно у порядку їх надходження, але не зафіксовані. «Маючи це на увазі [...] я прийнялась за кінцеве розміщення предметів в каталозі і до написання номерів на них. З 23 серпня до 1 жовтня мною прономерований відділ Шевченка, але тільки попередньо, олівцем...»[9]. Таким чином, було пронумеровано 738 предметів з відділу Т. Г. Шевченка, а рукописних 1576 експонатів. Та музей бу-

[9] ДАЧО, ф. 140, оп. 1, спр. 44, арк. 355.

дувався надто довго і відкриття його з року в рік переносилося, отже довелося робити реконструкцію старої будівлі.

В 1900 році «Земський збірник» повідомляв про вихід окремим виданням другого тому каталога колекцій В. Тарновського. Крім уже відомої збірки, до музею надходили експонати від окремих осіб. Так, надійшло два бюсти Т. Г. Шевченка, один з них роботи професора В. А. Беклемішева. Від М. Ф. Біляшевського до музею поступили дві фотографії із «Київської старини» — мідний пояс кавказького типу, п'ять зображень ікон та археологічний літопис праці М. Ф. Біляшівського (том І, 1893 року).

Проводилась велика робота по організації музею, було складено проект загальних правил відвідання музею в м. Чернігові та окремо правила для відвідувачів. З приводу цього Б. Грінченко писав, як йому постійно доводилось чути нарікання киян, «що музей В. Тарновського переходить в Чернігів. Жалкування киян дуже зрозумілі: чим більше працюєш в музеї і детально з ним знайомишся, тим все більше переконуєшся в справедливості повідомленого минулому губернському зібранню»[10]. Професор В. Б. Антонович, ділячись враженнями про музей, писав: «...іншого такого музею нема і нема можливості зібрати вдруге подібну колекцію. Київ має повне право заздрити в цьому відношенні Чернігову»[11].

П'ятнадцятирічну діяльність музею В. В. Тарновського відзначила газета «Черниговская земская неделя», а в журналі «Киевская старина» з'явилося повідомлення про цінну колекцію, подаровану В. Тарновським Чернігівському земству[12]. В цьому журналі друкувалися зразки української вишивки XVII—XVIII ст., що збереглися в музеї, пернач Павла Полуботка, козацька шабля, порохівниця «Сави козака». «Черниговская земская неделя» публікувала матеріал про музей В. Тарновського та про те, що зберігалося в ньому з вишивок, а також про музей архівної комісії та єпархіального давньосховища. На сторінках газети розповідалось про українську вишивку XVII ст. і частково про її сучасне відродження[13].

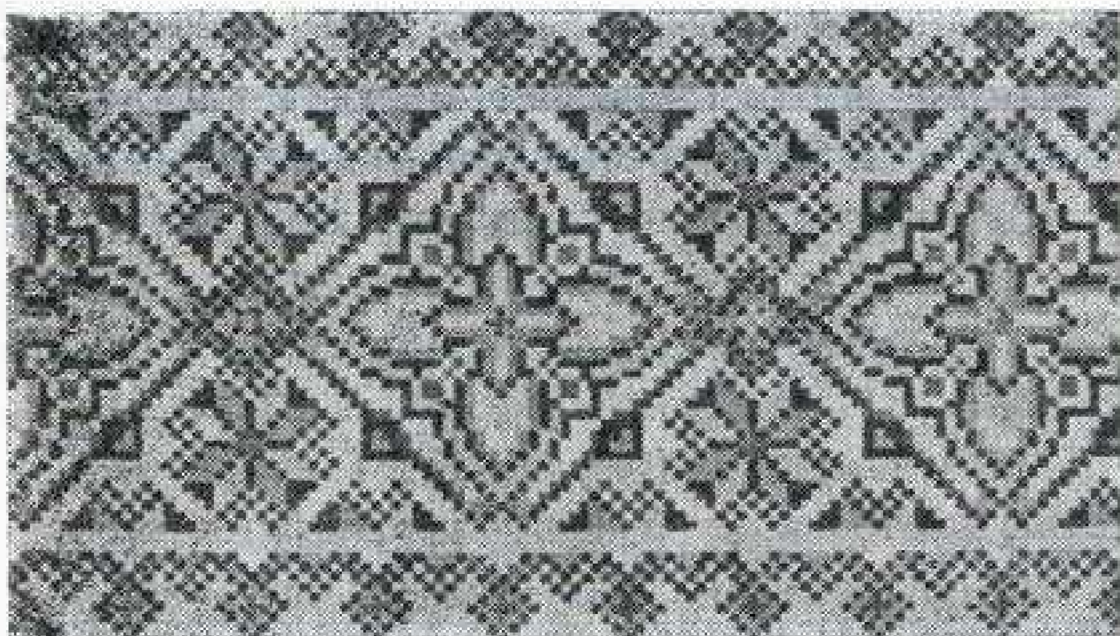
Надбання Чернігівського історичного музею, його фондів разом з колекцією В. В. Тарновського, яка, на жаль, збереглася тільки частково, належать всьому українському народу. Нині фондові матеріали знаходяться, на жаль, в непридатних для зберігання приміщеннях, деякі з них, як керамічні вироби, розміщені у вологих підвалах полкової канцелярії, псуються, особливо чутливий до вологи неполив'яний черепок, що був і залишається характерним для виробів чернігівських гончарів.

Добре було б для розміщення фондових матеріалів передати музеєві двоповерховий будинок бенкетного залу, де мала притулок їдальня водників, що вже давно перейшла в нове приміщення порту. Та й бенкетний зал експлуатують не вельми часто. Громадськість Чернігова дедалі ясніше усвідомлює, що ту частину міста, яка має назву Вал, необхідно цілком перетворити на історичний заповідник. Нині в колишніх приміщеннях гімназії відкрито музеї. Надання всій території Валу статусу історичного заповідника дасть змогу належним чином зберігати фондові матеріали історичного музею — вишиті рушники, ткання, дорогоцінні метали, яскраві зразки народної культури, які дійшли до нас з давнини.

ТАЇСІЯ НЕМИРІВСЬКА

Чернігів

[10] Земский сборник Черниговской губернии.— 1899.— № 11.— С. 52—54.
[11] *Там же.*— С. 52—54.
[12] Киевская старина.— 1899.— Т. XIV.— С. 159—160.
[13] Черниговская земская неделя.— 1914.— № 24.— С. 1—5; № 25.— С. 1—5.



НАРИСИ, ЕТЮДИ

ЗВИЧАЇ ТА ФОЛЬКЛОР СЕЛА ПЛОСКОГО

Поданий нижче короткий опис традиційного побуту, звичаїв та фольклору села Плоского здійснила людина, яка не належить до кола дослідників народної культури. За фахом він інженер-конструктор, а також перекладач технічної літератури з іноземних мов. Майже все життя прожив за межами України, причому багато років в таборах ув'язнення і на засланні. Але своїм походженням, обставинами виховання, духовними зацікавленнями він завжди був тісно пов'язаний з Україною, з її культурою, зокрема традиційною.

В доданій до цього опису короткій автобіографії Ю. Л. Юркевич розповідає: «Народився я 1907 року в м. Женеві (Швейцарія), де в той час перебували в політичній еміграції мої батьки, Лев Йосипович (1887—1919) та Марія Павлівна (1883—1967), обоє активні діячі УСДРП і учасники подій 1905 року. Потім родина мешкала в Москві, Києві та в с. Плоскому на Ніжинщині. Навчався в Першій Київській українській гімназії ім. Т. Г. Шевченка, далі — у трудшколі. Директором цієї школи був В. Дурдуківський, а в числі вчителів — Й. Гермайзе, О. Гребінецький, В. Шарко, Н. Токаревська, Ю. Трезвинський; пізніше всі вони проходили по сумнозвісному процесу СВУ. Однокласниками моїми були Б. Матушевський та М. Павлушков (теж відомі по процесу СВУ), крім того — В. Скляренко (режисер), В. Томілін (композитор), а серед співучнів — А. Турчинська (письменниця), Н. Пучківська (офтальмолог, академік) і ще чимало науковців та представників творчої інтелігенції. Серед добрих друзів нашої родини були композитор П. Козицький, професор В. Підгаєцький, М. Кудрицький, М. Кривенюк, К. Шило, художник Ю. Михайлів. Крім П. Козицького, всі вони були репресовані.

Після закінчення трудшколи та профшколи в 1925 році я поступив до КПІ, де навчався чотири курси, а влітку 1929 року був заарештований у зв'язку із «справою» СУМ та СВУ. Оскільки я не визнав себе винним, то на харківський процес 1930 року не потрапив, а був висланий на п'ять років у Казахстан за рішенням ОСО. Відбувши заслання, жив у Саратові й Москві, а в 1940 році був заарештований знову і одержав (по ОСО) вісім років таборів. В ув'язненні згодом ще раз одержав вісім років (по ОСО), по табірній справі. Після звільнення у 1951 році відбував заслання у Красноярському краю, далі жив під Москвою (до реабілітації) і лише 1955 року повернувся до Москви». Помер Ю. Юркевич 14 травня 1990 р.

Кожній людині дорогими є спогади про дні дитинства і юності. В обставинах життя Ю. Л. Юркевича вони набували особливого значення. Це були спогади не лише про свої молоді роки, а про щось незмірно більше — про далекий рідний край, про Україну, про її традиційну культуру. Сподіваюсь, що написаний на основі цих спогадів короткий нарис про традиційний побут, звичаї та фольклор села Плоского зацікавить етнографів і фольклористів.

НІЛА ПІДПАЛА

Київ

Плоске. Із цим селом пов'язані у мене найсвітліші і найяскравіші згадки дитинства. Починаючи з 1909 і по 1918 рік ми з матір'ю щоліта жили в селі Плоскому Мринської волості Ніжинського повіту Чернігівської губернії. До нього від Ніжина

більш двадцяти кілометрів, від станції Носовка щось близько десяти кілометрів. Їздили з Москви поїздом завжди до Ніжина, потім підводою через рівні як стіл чернігівські піскуваті поля і луги грунтовим шляхом, обсаженим товстенннними вербами. Село було старе, доволі велике — як повідомляла табличка на стовпі край села, в ньому жило більше дев'ятсот душ. В Плоскому було дві церкви, дві поміщицькі садиби. Одна належала Майоровим, багатим людям. З ними у нашої родини ніяких стосунків не було.

Садиба роду Дуб'янських, з якого походила моя бабуся Ольга Іванівна, не дуже була схожа на «дворянське гніздо». Панський дім — то була звичайна селянська хата, крита соломою, лише майже вдвічі довша, рублена, зовні і зсередини тинькована і побілена. В 1900-х роках тій хаті, казали, було близько двохсот п'ятдесяти років, тобто вона стояла ще з козацьких часів. Половина дому, звана кухнею, обладнана цілком як селянська хата. Велика піч, під стінами лавки, піл. Великий іконостас, глиняна долівка. Коло печі жердка, на ній висіла всяка одіж.

Друга половина дому — їдальня, маленька з старим, поточеним шашіллю буфетом. Поруч — закапелок, де спала бабуся і стояла її величезна скриня. Коли скриню відмикали, лунав мелодійний дзвінок. В другому закапелку спала тітка Анюта, влітку *і* мене там клали, а взимку моє місце було на теплій лежанці.

І нарешті «зала», вітальня, мабуть, метрів на двадцять п'ять. Там вже було ніби трохи і по-панському. Стояло невеличке старовинне фортепіано, скоріше клавесин. Два страшенно незручних дивани, етажерка і на ній трохи книжок, головне річні комплекти «Ниви», які я, читач з чотирьох років, із захопленням переглядав безліч разів. Всі меблі в домі були ще кріпацької роботи. Один куток «зали» помітно сів, адже ж хаті було стільки років.

Маленькі шибки у вікнах були вкриті різнокольоровою плівкою. В невеличкому скляному буфеті стояв різноманітний некомплектний посуд. У кутку — ікони, на стіні — велика олеографія. Це був додаток до річної передплати «Ниви» — «Втеча Лжедмитрія з корчми на литовському кордоні». Пам'ятаю цей твір, вчора його бачив.

Це щодо хати. А навколо неї — величезний город, мабуть, чи не на півгектара. Город був типовий для українського села, з масою квітів, що у нас спеціально біля хати садять. Просторий двір, у ньому кошара, клуня, льох і льодовня. Кошара була велика, залишок від відносного добробуту за часів полковника Дуб'янського. Але при мені стояли там лише дві корови, були вигороджені місця для коника і кількох свиней. Кури, здається, теж там були. Всі ці будівлі, як і хата, вже починали потроху руйнуватись. Одначе господарство якось трималося.

Землі ніби-то й багато було, двісті десятин, але все нікчемна, пісок та болота. Самі бабусі обробляли з наймичкою лише город, а землю віддавали селянам, здається, з половини, бо я часто чув це мені тоді незрозуміле слово.

Було у нас в Плоскому два садки, звались вони — малий і великий. Малий — фруктовий, неймовірно занедбаний, дерева старі і товстенні. Родили мало, але всім завжди вистачало. Прадід, очевидячки, любив садівництво, і були там рідкі сорти, от як груші дюшес, потім груші бергамот, багато сортів яблук, два сорти агрусу. Ще було кілька шовковиць із чорними та білими «сахарними» ягодами.

Великий сад — то було власне 2—3 гектари рідкого лісу. Берези, липи, клени і кілька товстенних дубів, один з них лише троє дорослих могли обхопити. Була невелика саджалка з карасями. Після революції площенські дядьки в першу чергу зрубали ті дуби, і не тому, щоб край було треба, а, певно, просто, щоб хтось інший не зрубав. Потім, як і споконвіку, біля кожного двора гнила купа товстих стовбурів, зрубаних при нагоді: може колись згодиться.

Ще було у тіток два луги, один за городом. Стояв на ньому старезний недіючий вітряк. Другий чималий луг був на болоті, за великим садом. Продавали тітки сіно, і була це важлива частина їх дуже обмеженого бюджету.

Дореволюційне Плоске було таким, як мабуть, сотні чернігівських сіл. Майже абсолютно рівна місцевість — звідки й назва. В центрі — церква, трохи далі — друга. Сільська лавка, в якій торгував привітний вусатий москаль у жилетці (хомути, віжки, сіль, тараня, гас...). «Монополька» — горілчаний магазин, перегороджений залізною сіткою. До речі, в ті роки самогону ще не знали. Ще була в центрі сільська управа і школа, в якій, між іншим, діяв український драматичний гурток. Я бачив його виставу, першу в житті. Йшла п'єса «На перші гулі», невеликий шкільний зал переповнений дощенту.

Що мені добре запам'яталось, очевидячки, як майбутньому металісту — це дуже мала кількість заліза в селянському господарстві (серед хатнього начиння — металеві лише ножі, чавуни, коцюба та рогач, решта дерево та глина). У хазяїна — сокира, коса, плуг, а граблі, вила, ціпи, борони — то все з дерева. Кілограмів 10—20 заліза на господарство. Хати і клуні будувались, мабуть, без єдиного шматочка металу (хіба що клямки на дверях і хвіртці). Пригадую дерев'яні зазубрені засуви на дверях, в дерев'яних петлях, що відчинялись зовні дерев'яними ж ключами у вигляді літери «г». У тіток, так само як і в сусідів, була ступа «рушити крупу», без єдиного граму металу, і такі ж ручні жорна. Місили тісто в діжі, мились в ночвах — теж дерево. Прали теж у дерев'яних ночвах; вимочували білизну в розчині попелу в жлукті, архаїчному приладі чи не із середньовіччя, видовбаному стовбурі. Суціль дерев'яними були і кросна, що мались майже в кожній хаті; село на дев'яносто відсотків ходило в домотканому полотні.

Сорочки жіночі і чоловічі були вишиті червоно-чорним рослинним та геометричним чернігівським візерунком; правда, вже можна було побачити і городські взірці для вишивки. Святкова чоловіча сорочка була з кольоровою стьожкою. Верхній одяг — свита, керея з відлогою, з товстого брунатного домашнього сукна, кожух.

Пам'ятаю, як та чи інша бабуся з'являлась з візитом у неділю чи свято, в повному парадному убранні; вишитій сорочці, керсетці, плахті, на шиї старовинне намисто, на голові очіпок і поверх нього намітка. Виконувався ритуал привітань, ввічливих взаємних розпитувань. З глибокої кишені виймався гостинчик для мене — жменя гороху чи бобів, варених із сіллю і підсмажених, пиріжок, а потім починалася довга, захоплена і інтимна розмова з тіткою.

У хатах завжди було досить чисто. Але не бачив я в Плоскому розписних печей та віконниць, як водилось, наприклад, на Київщині та в інших регіонах, «оформлення» чернігівської хати було дещо суворим. У нашому селі, як і в околишніх, не водилось гончарства, ткання килимів чи якихось інших кустарних виробів. Певною мірою Плоске було дещо прозаїчне.

Мені добре запам'яталася чудесна, готована в печі селянська їжа плосківчан. Мене часто сажали сусіди за стіл, коли я забігав до своїх товаришів були тут борщі п'яти видів, каші, галушки, вареники, гречаники, млинці. М'яса вживали мало, та й то переважно лише курятину чи качатину.

Можливо, добрий смак їжі був зумовлений зокрема тим, що усі топили печі соломою (на цю тему я зустрічав статті дослідників народного побуту). Але загалом це ще одна з ознак порівняної бідності села Плоского («горшком воду носила, соломою топила»). У тіток теж переважно топили соломою і піч, і грубки.

Справді, село було загалом небагате. Про це свідчив і бідний одяг, і відсутність взуття. Грошей у селі було дуже мало. Втім не було помітно, щоб хтось голодував. Влітку щовечора над селом здіймалась хмара куряви, поверталась худоба, і коло кожної хати, навіть найбіднішої, чекала хазяйка на свою одну-дві корови і десяток чи й більше овець. У ставках на краю села та в струмках і канавах було повно гусей та качок.

Після Жовтневої революції було створено на селі комнезам. Село поставилось до нього з повною зневагою, бо ввійшли туди чимало нероб, п'яниць, що розтринькали своє господарство, а також наїжжі люди, що не знали ні умов, ні взаємин в селі, та й не цікавились ними. І все ж селяни здебільшого слухали свого комнезаму, хоч і не чекаючи від них «чогось путнього», але когось треба ж було слухатись. Комнезам постановив експропріювати майно представників ворожого класу, і до тіток з'явився натовп добре їм знайомих сусідів. Забрали дещо з господарства, в той час вони поводились певною мірою поміркування: до хати навіть не заходили. А от сусідки захопились експропріацією дрантя та лахміття в амбарі — у тіток ніщо не викидалось, а складалось, ану ж згодиться (драні парасольки, ламані стільці, старі корсети...). З часом відносини з селом відновились, ніби нічого і не сталося.

Дорослі люди були здебільшого неписьменні. У школі вчились далеко не всі діти. Не було чути, щоб якась селянська родина посилала дітей на науку до міста.

Особливої набожності ні на селі, ні у тіток я не помічав. Звісно, в неділю люди йшли до церкви. По святах ходив по хатах піп, у нас затримувався довше, як не як поміщики. Цей звичай зберігався певний час і після революції. Пригадую епізод: 1918 року влітку приходить на якесь свято піп з дяком. Відслужили коротку відправу, випили по чарці, розмова про те, про се. Піп молодий, росіянин. Анна Іванівна питає його, чи не боїться, бо навколо грабунки. А піп піднімає ризу, витягає з кише-

ні наган, підкидає на долоні, сміється. На селі, каже, всі добре знають, що я за стільки то кроків влучаю в туза, от і не лізуть! Анна Іванівна отетеріла.

До формальної релігії село ставилось теж формально. Чого ніяк не можна сказати про мораль. Тут були цілком чіткі поняття: те-то і те-то — це гріх. В суть того, а що таке гріх, ніхто, певно, не вникав але було відомо: гріх сміятись над церквою, іконами, попами і т. п., згадувати чорта, працювати в неділю (навіть паличку стругати); не слухатись батька і матері, і ще багато чого, цілий кодекс моральний.

Нецензурної лайки на селі ні серед хлопчаків чи підлітків чи дорослих не було чути. Могли «послати» в те чи інше місце, обізвати по всякому, але матюк — ніколи.

Мої сільські товариші були дуже співучі. Їх репертуар вміщував безліч дитячих співомовок, та й парубоцьких пісень. Якусь частину я запам'ятав. От, наприклад, співомовка-речитатив:

Ой ду-ду, ду-ду, ду-ду,
Сидить голуб на дубу,
Питається синиці —
Кого будем женити?
Чи попа, чи дяка,
Чи попова Василя?

(тут якусь частину я забув).

Бери, Василь, булаву,
Та бий бабу по лобу,
Нехай баба котиться,
Та в болоті топиться,
А в болоті гуси
Пішли до Марусі.
А в Марусі ганки,
Смолянії лавки.
Як сів — прикипів,
Вечеряти не схотів,
У віконце тікав,
Жупанинку подрав,
І гудзики погубив,
І Марусю полюбив.

Чимало можна було почути і сороміцьких пісень та співомовок. Ці пісеньки та приказки відзначались, крім пріапичної безсоромності, енергійним та чітким ритмом. Особливо досконалі весільні сороміцькі, мабуть, ще поганські.

Більшість пісень, що я навчався в Плоскому, я вже не пригадую, але деякі мотиви лишились в пам'яті. От хоч би парубоцька, слова на жаль, лише два куплети можу згадати:

Оддавала сина мати
У неділю у салдати
Гей да люлей!
У неділю у салдати.

У салдатах добре жить
Траву, сіно не косить
Гей да люлей!
Траву, сіно не косить.

Дальше розповідалась ціла історія.

Ще одна парубоцька, за яку мені дісталось від тітки Анюти, коли став її вдома співати:

Ой на горі комора стояла (2 р.)
Чирва, бубна, вино, козир, (2 р.)
Без козира три туза. (2 р.)
В тій коморі Маруся лежала (2 р.).

У що ми грали? Хлопці «в ножичка», а дівчата в крем'яхи. Виготовляли також з бузини пукавки, але всі ці ігри відомі.

Було ще «покотьоло» — відрізаний від стовбура диск, пальців зо два завтовшки. Грали четверо, по двоє. Хтось з однієї пари пускав покотьоло вздовж вулиці, друга пара мусила його перейняти дрючками, і з того ж місця послати назад. Слабшій парі доводилось відступати, часом аж за село.

Грались «гуркотьолом». Це була тоненька дощечка, сантиметрів три завширшки та із двадцять завдовжки, на одному кінці дірочка. Прив'язувалась ця дощечка шворкою до палички, треба її було крутити, як пугу, навколо голови, і було чути — гурр... гурр... Потім я десь прочитав про ритуальний музичний струмент австралійських аборигенів. Дощечка, шворка — наше-таки гуркотьоло, лише прикрашене різьбою, якою ми, звісно, не клопотались.

Підлітки і парубки збирались у неділю пограться «у гилку». Гра теж відома. М'ячі були прекрасні, хоч саморобні, катані з коров'ячої шерсті, тверді і пружні. Загалом саморобні іграшки бували часом дуже добре зроблені. Пригадую, мав я пастку на дрібних птахів — суниць, снігурів, за щось я її виміняв. Зроблена вона була артистично без єдиного гвіздка, з відкидними дверцятами на дерев'яній пружині.

Часто плели пастухи із житньої соломи художні хрести, схожі, певно, на верхи дерев'яних церков ще князівського періоду. Пізніше такі вироби мені довелось побачити в музеях, зокрема, у збірці І. М. Гончара.

Збереглися і неприємні згадки про село. З жахом згадую про «куклу», вузлик з ганчірки з пережованим хлібом усередині, що давали смоктати немовлятам; або пусті очі малих дітей, яким давали пити маковий настій, аби спали.

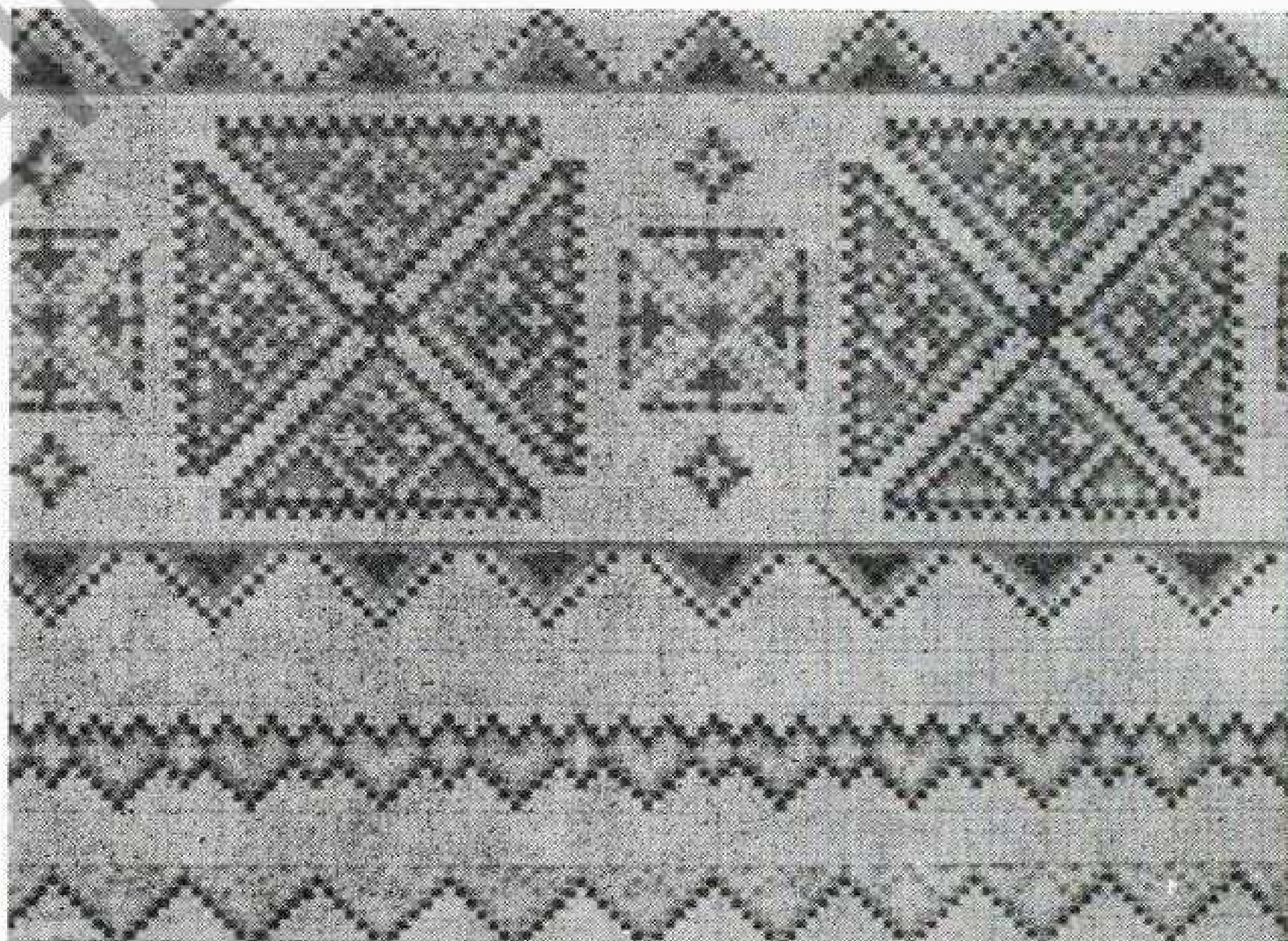
Прикро було чути розмови про те, як той чи інший симпатичний дядько обдурив Анну Іванівну або украв у неї сіно чи хліб з поля. Та ще й дядько добре знайомий, батько котрогось з моїх товаришів.

Як і все село, товариші мої свято вірили в прикмети. Наприклад, як стати босою п'яткою на дорозі і обернутись навколо себе, то на землі лишиться круглий відбиток завбільшки з тарілку. Коли в нього вступить кінь, то неодмінно зашкандибає. Заради експерименту ми, малі, часто крутили такі сліди — дійсно, чи зашкандибає кінь? — і часом одержували за це пугою від дорослих, що і самі в це вірили. А то ще якісь вузлики на житі зав'язували, вважалось це за страшне діло, але щодо цього подробиць я вже не пам'ятаю.

Це все разом із релігією складало духовне життя старого села. І зрештою було воно, це життя, досить інтенсивним, ставило чіткі вимоги людям, створювало критерії для поведінки, формувало духовні риси людей, що під його впливом виросли. Неписьменні, забобонні люди, світ яких іноді обмежувався кількома сусідніми селами, в той же час мали чіткі уявлення про етичні норми. Після Плоского мені вже не доводилось бачити таких, як там, старих людей з їх відчуттям власної гідності, внутрішнім спокоєм, мудрою стриманістю і душевною рівновагою.

ЮРІЙ ЮРКЕВИЧ

Москва



З альбома Дмитра Блажейовського «Українські релігійні вишивки». — Рим. 1984.



ВАМ, ВЧИТЕЛІ

ДНІПРОВА ЧАЙКА І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

Українська письменниця демократичного напрямку Людмила Олексіївна Березіна-Василевська, або Дніпрова Чайка (1861—1927) [1], часто зверталась у своїй творчості до фольклору як невичерпного джерела народного досвіду, людської мудрості та краси. Саме народній творчості значною мірою завдячує вона формуванням свого образного мислення, плідністю пошуків у галузі поетичної техніки.

Фольклор був незмінним супутником Дніпрової Чайки протягом усього її життя. Письменниця стала активним збирачем і записувачем давніх легенд, переказів, пісень, приказок, загадок, замовлень, що побутували в Таврії (Причорномор'я), на Київщині та Запоріжжі; з її голосу записували пісні М. Лисенко та А. Конощенко (Грабенко) [2]. Навіть обтяжена важкою хворобою, перебуваючи напередодні першої світової війни (влітку 1914 року) на Кавказі (Батум, Тифліс, Владикавказ), Л. Василевська за кожної нагоди занотувала свіжі фольклорні матеріали і врешті повернулася звідти на Україну «повна надій, з повними зшитками» [3]. Зауважимо, що Дніпрова Чайка ніколи не приховувала свого захоплення фольклором, особливо чарівливою українською народною піснею. Свідчення про це збереглися в її записній книжці [4]. Народна пісня вабила письменницю своєю духовною силою і красою, і не дивно, що такий погляд на мистецтво рідного краю притаманний і багатьом її героям, наприклад, з оповідань «Тень несозданных созданий» і «На Солоному», які з побожністю ставляться як до фольклорних зразків («Глибокий колодязю, золоті ключі»), так і до пісень літературного походження, що давно стали народними («Заповіт», «Садок вишневий коло хати» та ін.).

Дніпрова Чайка була особисто знайома з визначними вітчизняними фольклористами П. Житецьким, Д. Яворницьким, В. Антоновичем, Б. Грінченком, О. Русовим, В. Кравченком, А. Кримським, в шанобі схилялася вона перед подвижницькою етнографічною працею П. Кулі-

[1] Див.: *Івченко М.* Дніпрова Чайка (Біографічно-критичний нарис // Дніпрова Чайка. Вибрані твори.— К., 1929.— С. 5—37; *Шевченко Р.* Дніпрова Чайка / Біографічно-критичний нарис // *Дніпрова Чайка.* Твори. Тт. 1—2.— Харків, 1931.— Т. 1.— С. 5—54; Т. 2.— С. 5—11; *Килимник О.* Дніпрова Чайка // Дніпрова Чайка. Твори.— К., 1960.— С. 3—20; *Півчук В. Г* Дніпрова Чайка // Життя і творчість.—К., 1984.— 119 с.; *Вишневська Н.* Дніпрова Чайка і її твори // Дніпрова Чайка. Вибрані твори.— К., 1987.— С. 5—20 та ін.

[2] Див.: *Пінчук В. Г.* Із зошита Дніпрової Чайки // Україна.— 1970.— № 48.— С. 18; *Його ж.* Пісні в записах Дніпрової Чайки // Нар. творчість та етнографія.— 1972.— № 4.— С. 86—87; *Дей О., Пінчук В.* Дніпрова Чайка — збирач народних пісень // Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в записах.— К., 1974.— С. 5—10.

[3] Відділ рукописів Центральної наукової бібліотеки АН УРСР (далі — ЦНБ АН УРСР).— Ф. X.— Од. зб. № 34906.— Арк. 18.

[4] *Дніпрова Чайка.* Твори. Т. 1—2.— Харків, 1931.— Т. 1.— С. 305. (Далі посилання на це видання із зазначенням тому і сторінки).

ша, І. Сахарова, М. Драгоманова, П. Чубинського, В. Гнатюка, М. Комарова. Так, ознайомившись, наприклад, із фольклорними перлинами, вміщеними в двотомному збірнику В. Антоновича й М. Драгоманова «Історичні пісні малоруського народу» (1874—1875), письменниця зізналась, що «Антонович і Драгоманов одкопали й одкрили криницю чистої поезії народної: щиро дякуючи їм, впиваюся тією святою водою і здоровішаю од неї» (1, 308).



Дніпрова Чайка. Мал. Ярослави Музиченко. Туш, перо. Київ. 1991

Підпорядковуючи свою діяльність у галузі українського красного письменства вимогам народності й реалізму та орієнтуючись на мистецькі настанови Т. Шевченка й О. Пушкіна, М. Гоголя і П. Куліша, Г. Квітки-Основ'яненка й І. Нечуя-Левицького, М. Старицького й Д. Мордовця, кожен з яких відповідно до власного хисту й авторських потреб вдавався до уснопоетичних багатств, Дніпрова Чайка розробляла різні лінії на шляху розв'язання проблеми засвоєння й трансформації кращих зразків безіменної творчості народу: 1) «Аплікувала» свої оповідання та віршовані п'єси-казки фольклорними фрагментами, 2) вдавалась до наслідування, або стилізації витворів народного генія, 3) дбала про органічне перетворення, художнє переосмислення народнопісенних, легендарних, казкових мотивів, образів тощо і застосовувала фольклорні прийоми як необхідний вдячний елемент у системі власних творчих експериментів.

Ранні твори Дніпрової Чайки позначені впливом етнографічно-побутової манери (Г Квітка-Основ'яненко, О. Стороженко, Ганна Барвінок та ін.). Так, проблемі сучасного буття неординарної людини — носія культурно-історичної пам'яті свого народу присвятила письменниця уже перший прозовий твір — етнографічний нарис «Знахарка» (1884), який сама визначила як «етюд українознавства»[5]. Прототипів головної героїні нарису — знахарки й ворожки баби Терещихи Дніпрова Чайка знала чимало, з дитинства часто мандруючи разом з батьками та родичами по селах і містах південної України. Про це вона неодноразово згадує в своїй автобіографії, де наводить відомості про різних жінок та бабусь, які досить вправно ділилися з дітлахами своїм виробничим досвідом, а заодно й переповідали й наспівували їм силу-силенну пісень, казок, легенд про казацьку минувшину, описували обряди та звичаї, прикмети та забобони[6]. Нарис «Знахарка» імітує запис з уст реального свідка подій, що досягається за рахунок характерних усномовних зворотів, побудованих часто за допомогою слів: «ото», «от», «був» тощо. Наприклад, «Ото-то ж і є бабина Терещишина хата»; «От як це було»; «Був у нас чоловік» та ін. Розповідь пересипана цікавими примовками-небилицями, «вивернутою» мовою, фразеологізмами, як-от: «Сестрий вечір, добричко, чи не телятили мого бачатка?»; «Голова, як торба: що знайдеш, то й покладеш»... Але письменниця явно втрачає міру в оздобленні нарису фольклорними елементами, що зашкодило і побудові більш-менш вдалої сюжетної схеми, і створенню повнокровного образу центральної героїні. На відміну від типологічно подібних образів із оповідань «Знахарь» Г. Квітки-Основ'яненка та «Колдун» і

[5] Відділ рукописів ЦНБ АН УРСР.— Ф. X.— Од. зб. № 34906.— Арк. 22.
[6] Відділ рукописів ЦНБ АН УРСР.— Ф. X.— Од. зб. № 34906.— Арк. 2—4, 6.

«Повитуха-знахарка» С. Максимова, виписаних живо, правдиво, із зосередженням уваги на певній домінанті вдачі героїв—шахрайкуватості і вмінні максимально використати забобонність села, у першому разі, та глибокій вірі і впевненості у своїх ворожбитських здібностях, розумінні необхідності їх передачі спадкоємцеві, у другому разі, — знахарка у Л. Василевської вийшла блідою і невиразною. Як відзначав І. Франко, баба Терещиха у Дніпрової Чайки «змальована радше по етнографічним збірникам, ніж з життя. За приказками, шептами і прочим етнографічним апаратом, знакомим українському читачеві ще з Квітчиної «Конотопської відьми», авторка зовсім не дає нам заглянути в душу знахарки, не малює нам людини» [7]

Про тяжіння Дніпрової Чайки до народнопоетичної манери з її словесним живописанням свідчить рання поема «Галина криниця» (1883—1884), де авторка розробляє відомий фольклорний мотив, не раз варійований у попередній літературі (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, Д. Мордовець та ін.), що вкладається у схему: кохання дівчини, розлука з милим, душевні страждання або й смерть від туги за ним. Традиційними пісенними засобами малює поетеса портрет Галі: «...Кароока (...), Здоровенька, веселенька, Стаником тоненька, Чорноброва, чорнокоса, Личеньком біленька. А очиці, мов ті зорі»... [8] У дусі родинно-побутової та любовної народної лірики письменниця відтворює внутрішній стан героїні: «...Бідна Галя Стоїть, заніміла, Згаслі очі, блищать сльози, Личко побіліло» (Арк. 200), передає мовні партії персонажів: «Коли вірно любиш, Присягнись, що лиш моєю Ти навіки будеш...» (Арк. 260). Твір має багато ознак фольклорної поетики — численні постійні епітети («чорний ворон», «білий світ», «сивий сокіл»), пестливу лексику («бабуся старенька», «сестричко рідненька», «черниченьки», «пізненько», «хутенько»), художні паралелізми («Цвітуть садки, білим цвітом Пишно повбирались, — Всі подружки-сусідочки Давно покохались»). Віршовий розмір поеми — народнопісенний (14-складник).

Стилізаціями українських і російських народних пісень є ряд поезій початкуючої письменниці — «Лиха моя недоленька...» «Закувала зозуленька...», «Ой, чого я наробила...», «На лимані».

З часом Дніпрова Чайка намагається звільнитись від поверхового наслідування народної творчості, що межувало з нав'язливою декоративністю. Це відчувається уже в окремих її творах другої половини 80-х років.

Одне з кращих її оповідань «Хрестонос» (1896), поряд із прямими включеннями фрагментів народнопоетичних творів та моментами стилізації, виділяється подеякими вдалими кроками щодо переосмислення фольклорних мотивів: про моральну вищість злидаря над багатієм, про здатність деградованої особи духовно відродитись завдяки здійсненню благородного вчинку задля інших і т. ін. Експозиція «Хрестоноса» — власне картина блукання підпилого Гаврила вранішнім селом — видається нам дотепно розгорнутою і деталізованою на основі народної прозивалки: «П'яниця-буяниця Собак дратує — Під тином ночує» [9]. Пісні фольклорного походження «Забіяка та не ночує вдома» й «Очеретом качки гнала» («Гай зелененький»), грубо наспівувані персонажем і явно дисонуючі на тлі ніжної замальовки тихого сільського ранку, виконують сюжетно-подієву функцію, висвічуючи характери Гаврила та його дружини-гультяйки. Письменниця дотримується вірності життєвій правді й народному світобаченню як у відтворенні духовного спустошення Гаврила, так і в змалюванні його відродження під впливом громадсько-корисної роботи.

Своєрідним антиподом цього героя-попихача, котрий жертвує своїм здоров'ям заради загального добробуту, в оповіданні виступає кру-

[7] *Франко І.* Зібр. творів: У 50-ти т. Т. 26.— К., 1980.— С. 375.
[8] Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Ф. III.— Од. зб. № 1858.— Арк. 199 (Далі посилання в тексті).
[9] Див.: Дитячий фольклор.— К., 1986.— С. 174.

тій-корчмар, який кожну справу здійснює з думкою про власний пожиток. Тому такий гіркий іронічний підтекст криється в ходячій народній істині, вкладеній автором в уста Гаврила: «Куди вже нам, грішним, з праведниками огірки їсти!» (I, 67). Відгмін народно-анекдотичної традиції відчутний у змалюванні соціальних симпатій попа, який славить «праведника»-багатія «яко строїтеля і благодітеля», а на адресу бідняка кидає круті слівця з Писання: «Не мечіте бісера перед свініями, не давайте святині псам» (1, 76). Відтак промовистим здається прислів'я, яким Гаврило відповідає на поклик церковного дзвона, оглядаючи свої босі ноги та латані штани: «Той реве, що по волу бере! Бери, бери, з кого хоч — з мене нічого тобі взяти». (1, 67).

Для підсилення ідейно-смислового навантаження епізодів «Хрестоноса», пов'язаних з образом Гаврилового сина — Івася, Дніпрова Чайка вплітає в тканину твору дражнилку, написану нею в стилістичному руслі дитячого фольклору: «Малярику-бідарику! Краска, замазка — Вся твоя ласка...» (І, 73). Ці рядки по-особливому доповнюють картину безрадісного існування «маляренка-п'яниченка» Івася, що був «гірш од сироти» при живих батьках-пияках. Цим образом письменниця стверджує народний погляд на гірке становище дітей у родинах, уражених цією суспільною болячкою.

Приклади стилізації фольклорних зразків, що виникла у процесі ідейно-художнього осмислення й оформлення певного життєвого матеріалу, бачимо і в ряді пізніших творів письменниці. Так, до тексту казки «Новик» (1891), разом із власне народними («Щедрик-ведрик», «Ой, в Єрусалимі рано задзвонили», «Вареничків наварила»), що додають необхідні штрихи до різдв'яних обрядів, привнесено й авторську щедрівку, в якій письменниця сфокусувала свої думки альтруїстичного порядку в загальній ідеї культурно-просвітянської праці на благо рідного народу і всього людства: «Зароди, боже, Мир на всім світі, Ой зрости, боже, Зерно-просвіту...» (2, 165).

Поєднання стилізованих під народну пісню фрагментів із фольклорними аплікаціями знаходимо й у віршованих лібретто дитячих опер, створених Дніпровою Чайкою на основі сюжетів народних казок та календарно-обрядової поезії: «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима й Весна, або Снігова Краля», «Проводи Сніговика-Снігуровича», «Весна-красна») письменниця виводить персоніфіковані образи Веснянок, Гаївок, Обжинків, Зажинків, Купальських хлопців, мовні партії яких закономірно включають уривки з відповідних ігрових, танцювальних, трудових пісень народу. Наприклад, цілком природними є вкраплення до текстів названих п'єс-опер веснянок («Благослови, мати», «А вже весна, а вже красна»[10], «Ягил-ягилочка»), купальських («Ой купався Іван та й у воду упав», «Ой летіло помело»), косарських («Вийшли вранці косарі»), русальних («Сиділа русалка»), обжинкових пісень («Ой літає сокілонько по полю») та ін. Народнопісенне багатоголосся, розмаїтість барв, мальовничість картин і образів, гуманістична спрямованість і життєствердний пафос драматичних творів Л. Василевської забезпечили їм стійку прихильність читача, а завдяки чудовій музиці М. Лисенка троє з них — «Зима й Весна...», «Коза-дереза» і «Пан Коцький» здобули сценічну славу і нині з успіхом ставляться у професіональних і в аматорських театрах України.

У пору свого мистецького злету, коли з-під її пера з'являються такі самобутні витвори як поезії в прозі «Морські малюнки», оповідання «Вольтер'янець», «Уночі» та ін., Дніпрова Чайка підіймається на вищий ступінь свого письменницького контактування з фольклором, урізноманітнює й удосконалює форми його опрацювання, прагне оцінювати явища сучасності й історичного минулого з народних позицій, в тісному зв'язку з актуальними проблемами суспільного життя.

[10] У працях дослідника В. Пінчука народна пісня «А вже весна, а вже красна» помилково зараховується до творів, написаних Дніпровою Чайкою. Див.: *Пінчук В.* Пісні в записах Дніпрової Чайки // Нар. творчість та етнографія.— 1972.— № 4.— С. 86; Дніпрова Чайка (Життя і творчість).— К., 1984.— С. 97.

Характерний для багатьох народних анекдотів та казок конфлікт між селянином служителем релігійного культу набуває своєрідної інтерпретації в повіданні письменниці «Вольтер'янець» (1896). Воно красномовно свідчить про міцні й глибокі народнопоетичні витоки арсеналу образотворчих засобів, вироблених Дніпровою Чайкою: до художньо-образної системи твору органічно ввійшли порівняння й метафори, перифрази й гіперболи, тавтологічні вислови, антонімічні й синонімічні ряди, створені за фольклорними зразками. Трансформувавши мотиви ряду фольклорних творів антиклерикального й антирелігійного спрямування, Дніпрова Чайка написала цілком оригінальне соціально-психологічне оповідання, герой якого правдошукач-«вольтер'янець» посів почесне місце в ряду образів нових людей, виписаних українськими прозаїками кінця XIX — початку XX ст.

Глибинний зв'язок з образами й мотивами українських народних дум та історичних пісень значною мірою зумовив здобутки Л. Василевської у жанрі героїко-романтичної легенди. Так, у творі «Буревісник» (1900) письменниця послуговується матеріалом думного епосу («Невольники на каторзі», «Про Олексія Поповича і бурю на Чорному морі») для своїх розмірковувань над питанням взаємин вождя і народу, особи й загалу. Роздуми про патріотичні почуття людини, про вершини її духовності лягли в основу мініатюри «Тополі» (1893), подієвий малюнок якої витримано у дусі пісень та дум про долю дівчат-бранок у турецько-татарській неволі. Проблемі збереження у віках золотої нитки національних музичних і пісенних традицій присвятила Дніпрова Чайка твір «Кобза» (1893), де змалювала яскравий образ безіменного кобзаря-характерника. Цей герой, як і в народній думі «Смерть кобзаря-бандуриста» вмирає, та незнищеною лишається його пісня, яку підхоплює талановитий спадкоємець, ожививши завмерлі струни.

Ремінісценції народних дум про Марусю Богуславку та Самійла Кішку подибуємо в реалістичних оповіданнях письменниці «Хрестонос» та «Тень несозданных созданий», а мотив новітньої думи «Про наймита-чабана», що народилась уже в буржуазну епоху, — в поезії «Степова билиця». У ряді випадків Дніпрова Чайка надавала своїм творам і формальних ознак фольклору, будуючи їх за принципом народного голосіння («Сон»), балади («Мати», «Русалка»), казки («Писанка», «Буряк»). Для надання своїм творам, наприклад, казкового забарвлення письменниця досить успішно застосовує характерні фольклорні елементи: ініціальні («був собі») та фінальні («...І всі вони стали жити-проживати у добрі та в щасті») художні формули, як це спостерігаємо у її «Грецькій казці»; чи традиційні анафоричні звороти-дії, що передають змінність подій, рух героя — «От він і надумався...», «От він і розказав...», «Іде собі, іде...», «Іде чоловік, іде...» *(там же);* або ж прийом трикратності: старий отаман з «Буревісника» журиться трьома бідами — зрадливим морем, ворожою погонею та невідомою дорогою; перед козаком, що виступає у вірші «Чайчина праця», «тройчаста прикмета кладеться» — «Орел сизокрилий В блакиті ширяє; Вовки попід яром Хижко завивають; А над головою Чайнятко кигиче» (2, 20); персонаж «Грецької казки» тричі перемагає спокусу втрутитись у чужі справи, а безіменній героїні з «Дівчини-чайки» стають у пригоді троє помічників-тварин — птиця-бабич торбоноса, свинка морська та рибонька-золоті пера.

Багатьом творам Л. Василевської, особливо її ритмізованій прозі, властива, як і українським народним думам, імпровізаційність. Маючи на увазі саме цю рису поезій у прозі «Скеля», «Хвиля», «Суперечка», «Дві птиці», авторка говорить про них як про «фантазії» або «фантазіаграми» [11]. Ліричні мініатюри письменниці часом мають композиційну спорідненість з думами, зокрема тричленну структуру: зачин, фабулу та кінцівку, наприклад: «Дівчина-чайка», «Буревісник» та ін. Для них характерне і подібне мелодійне оформлення та поетична мова.

[11] Відділ рукописів ЦНБ АН УРСР.— Ф. X.— Од. зб. № 34906.— Арк. 22.

Простежимо, як виявились риси фольклоризму Дніпрової Чайки у її ритмізованій прозі на прикладі мініатюри «Дивний ткач» (1909). Давши цілковиту волю своїй фантазії, авторка звела докупи в цьому творі героїв різних народних казок і легенд (диво-майстер, спляча царівна, старий дід-віщун), а ще — традиційні чудодійні речі: клубочок, чарівну гілочку, килим. Подібно до інших поезій у прозі Л. Василевської, твір «Дивний ткач» за своїм змістом різноплановий і багатошаровий. Це своєрідна притча, у якій на одному рівні досліджуються питання моральності, співвідношення особистого і громадського, на іншому — розглядається, за словами самої авторки, проблема «втрати національності» народом [12], і нарешті, обстоюється думка про те, що боротьба за соціальне й національне визволення «краю питимого», тобто України, на часі, хоча й притлумлено реакцією здобутки першої російської революції. Символічним є образ «дивного ткача», який «з прадіда ще, з діда» успадкував невсипуще прагнення «виробить таку дивную тканину, щоб покрила край свій од біди та злиднів, випрясти такую міцную мотузку, щоб зо дна неволі витягти свій народ» (1, 246), але не зміг здійснити своєї високої місії, бо занадто відірвався від «темного люду», забув його найпалкіші заповіти. Дещо відмінну сатирично загострену трактовку подібного героя, який у слушну хвилину теж не зміг реалізуватись як борець, подала Дніпрова Чайка у поезії в прозі «Білий чорт» (1905), скориставшись для цього атрибутикою народної демонології, переказами про нечисту силу, рай і пекло. Уособленням народної мудрості у мініатюрі «Дивний ткач» авторка робить діда-чарівника, такого «сивого-старого, що аж мохом вкрився, у дугу зігнувся» (I, 246); саме він і благословляє молодого майстра на подвиг, застерігаючи від можливих помилок і зривів. Слова-напучування старого («сказав ткачеві, наче в око встрелив») — то віщий голос самого народу, гостра думка якого викристалізувалась і відшліфувалась за століття рабства і наруги: «Вік свій плазувати та землі держатись — не твоя то доля, не талан твій, сину: хто розкрив обійми людові цілому, той на власне щастя квапитись не сміє...» (I, 246).

Поезія в прозі «Дивний ткач» може служити прикладом вдалого підпорядкування форми твору, зокрема його ритмічної організації, змістовій стороні, до чого часто вдавалась Дніпрова Чайка у своїй письменницькій практиці. Мініатюра ніби зіткана з цілих разків добірних і відточених фраз, об'єднаних однією мелодикою, і поряд цілком імпровізованих мовленнєвих ланок, їй не підвладних. Це зумовлено змістом твору, характером ситуацій та подій, внутрішнім станом героїв. Так, некваплива мова діда, який детально зупиняється на описі прикмет чарівної пряжі, зафіксована у широкій розлогій фразі, збагаченій численними синонімічними сполученнями і колоритними порівняннями, що додають щоразу новіший штрих до означуваного предмета і водночас засвідчують емоційний стан мовця: «Пряжа ж та повинна бути незвичайна: не льняна, вовняна, навіть не шовкова, а тонка-легенька, наче павутинка, а міцна-пружиста, як дроти стальові, а блискуча-біла, як сніги на горах, а незмінна-щира, як те щире злото, коштовна над всякі перли-самоцвіти» (I, 246—247). Подібна спокійна словесна течія притамана й описам сплячої «загадки-царівни», що пересипані вишуканими епітетами і порівняннями фольклорно-літературного походження: «А вгорі на троні, мов лілея біла, у дрімоті панна голову схилила. Чорні, наче північ, кучері шовкові облягають личко біломармурове, спущені додолу очі не моргають, лиш чуття часами заворушить вії, у бровах шовкових скупчилися думи, а вуста рожеві мовчки розмовляють». (I, 248).

Наочно можемо побачити, як в даний ритмічний малюнок органічно вписані інверсії («кучері шовкові», «вуста рожеві», «скупчилися думи»), оксюморон («мовчки розмовляють») тощо, які разом з тим виконують і свою експресивно-емоційну функцію.

[12] *Там же.*

Навпаки, для відтворення мінливих настроїв, переживань героя-майстра письменниця вдається до частішої ритмічної пульсації, усікає мовні ланки, насичує фразу дієслівною тавтологією («Зажурився майстер, тяжко зажурився...»), антонімічно-синонімічними парами («То надія-віра, то одчай-зневір'я в серці чергу держать, душу роздирають» —І, 247). Такі ж короткі авторські вислови властиві і для драматичного фіналу «Дивного ткача», де передаються найбільш напружені хвилі у долі персонажів і їх раптова загибель:

«Спопеліла, зникла, розпливлася димом молодая пара і не знають, де ділась».

Розсотався килим, падає шматками, ніжним павутинням носиться по світу, грає, мов веселка, міниться, зникає» (І, 249).

Виділені нами дієслівні присудки, а їх дуже багато, — допомагають Дніпровій Чайці, як і безіменним імпровізаторам-авторам народних дум, досягти співучості тексту, піднесеного звучання.

Цікаво відзначити, що подібній ритмічній обробці письменниця піддавала іноді також фрагменти перекладних творів. Це, зосібна, помічаємо в перекладі українською мовою фольклорно-романтичної легенди шведської письменниці Сельми Лагерлеф «Лісова Королівна», що розповідає про дивовижну долю давньоримського юнака Сільвія Антонія, котрий зустрів на своєму шляху німфу Аретузу. Перекладаючи твір скандінавської авторки, Дніпрова Чайка намагалась зберегти і риси інонаціонального колориту, і водночас, орієнтуючись на запити українського читача, надати чужорідному літературному матеріалові ознак рідної уснопоетичної традиції [13].

Серед найбільш поширених прийомів у письменницькій практиці Дніпрової Чайки слід назвати ідею метаморфози, запозичену з фольклору та найдавніших міфів. Герої її творів можуть перевтілюватись у птахів («Дівчина-чайка», «Дві птиці», «Буревісник»), у медузу («Морське серце»), в рослину («Тополі»), в камінь («Скеля»), в краплинку води («Краплі-мандрівниці»), що цілком відповідає усталеному народному поглядові на довколишність, пов'язаному з антропоморфізацією предметного та тваринного світу.

Образна система Дніпрової Чайки сягає своїм корінням у сиву давнину — до витоків міфології слов'ян («Русалка», «Під самого Купала...»), стародавніх греків і римлян («Таємниця», «Мара»), а також має зв'язки з праєврейськими легендами і переказами, що пізніше відбились у Біблії («Над річкою під вербами сиділи...», «Моисей», «Ненависть»). Так, на грунті старовинного міфу про царя з вухами віслюка— Мідаса, та його літературного варіанта, запропонованого в XI книзі «Метаморфоз» античним поетом Овідієм, українська письменниця створила оригінальну поезію в прозі «Таємниця» (1905), ідейно спрямовану проти деспотизму російського самодержавства.

У поезії «Під самого Купала...» письменниця своєрідно інтерпретує міфологічно-фольклорну символіку, пов'язану з одним з найкрасивіших язичеських свят. Зауважимо, що ще в часи М. Гоголя і його «Вечера накануне Ивана Купала» (1830) багато вітчизняних авторів, яких полонило це поганське дійство своєю красою, розмаїттям барв і багатоголоссям, звертались до купальських мотивів, причому в різних жанрах: драматургії (С. Писаревський), прозі (Х. Купрієнко), поезії (М. Маркевич). Не обходили цієї тематики й сучасники Дніпрової Чайки, зокрема українські й російські поети Я. Щоголів, І. Манжура, Т. Романченко, Н. Кибальчич, І. Лялечкін, А. Корінфський, К. Фофанов, які здебільшого захоплювалися етнографічною стороною купальських обрядів, пригодами героїв-шукачів захованого скарбу, змалюванням фантастичних істот: відьом, лісовиків, чортів. Лише окремі з них, наприклад, К. Фофанов у вірші «Папоротник», відходили від цієї традиції, переосмислюючи фольклорні образи-символи, наділяючи їх

[13] *Лагерлеф С.* Королевы Кунгахеллы и другие легенды (Перевод А. Ф. Г. и Л. П. Н).— М., 1911.— С. 7.

новим змістом. Якщо для російського поета Фофанова квітка папороті слугує символом краху манливих надій, то у творі Дніпрової Чайки — це образне втілення віри у відродження безцінних скарбів душі людської.

Символіка взагалі відіграє важливу роль у творах Л. Василевської, надаючи зображуваному неабиякої виразності, особливого смислу. Нерідко такі образи міцно вкорінені в народнопоетичний грунт: верба, місяць розглядаються авторкою як свідки зустрічей і кохання молоді («Чорнявая дівчино...», «Свідок»), барвінок символізує щлюб («Дівчині»), пугач, сич провіщають людям смерть, лихо («Вісточка», «Дві птиці»). Зозуля, горлиця, сокіл, соловейко — невід'ємні образи-символи любовної лірики поетеси («Чом не співа соловейко?», «Закувала зозуленька...», «Люди казали...» та ін.).

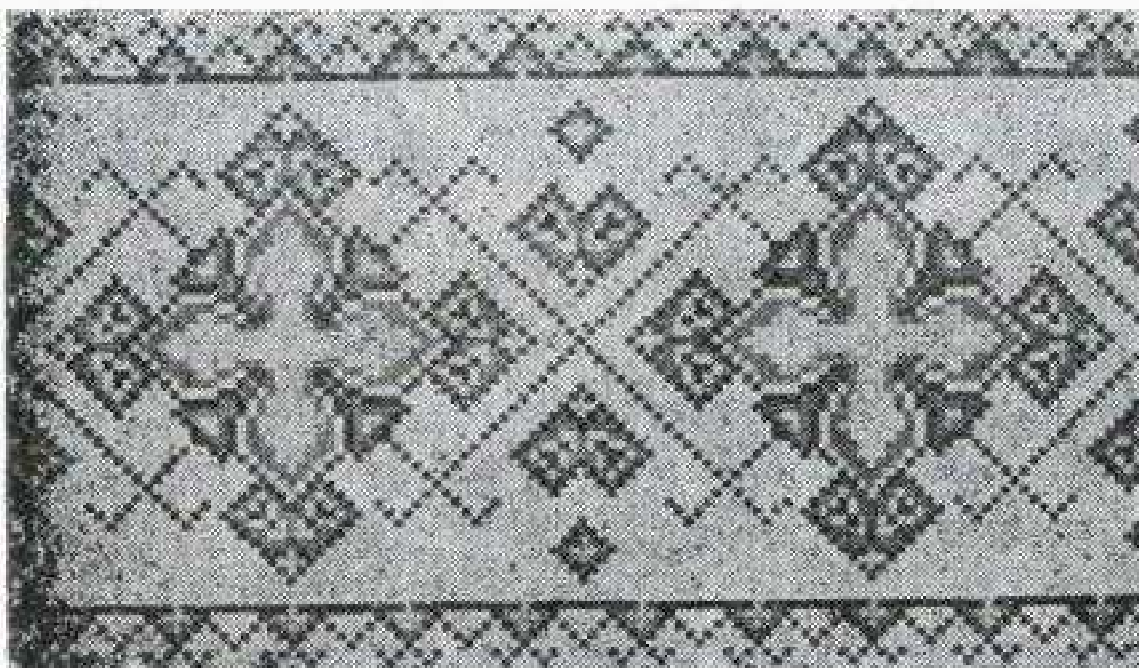
На різних етапах творчої діяльності Дніпрової Чайки постійно помічаємо могутній вплив колективної народної свідомості на її художнє мислення, і це зрозуміло, адже письменниця, безперечно, поділяла погляди своїх найближчих друзів-митців на народнопоетичну спадщину, зокрема міркування М. Лисенка: «Яка то є велика потреба музикові, а заразом народникові повештатися поміж селянським людом, зазнати його світогляд (...). Вся ця сфера, як воздух чоловікові потрібні... Фольклор — це саме життя» [14].

Безперечно, досягти рівня таких вершинних здобутків українського письменства, як «Лісова пісня» Лесі Українки, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Камінна душа» Г. Хоткевича, «Украдене щастя І. Франка, «У неділю рано зілля копала...» О. Кобилянської, Дніпрова Чайка не змогла, але і її доробок у своїй кращій частині може репрезентувати певні успіхи на шляху літературно-фольклорного синтезу. Завдяки неухильній орієнтації на народнопоетичну пам'ять, яку повсякчас закликала свято берегти («Шануймо свої самоцвіти!»), письменниця зуміла надати своїм творам громадянської наснаженості й демократизму, життєвої достовірності й героїко-романтичної піднесеності, національної самобутності та загальнолюдського звучання. Тим-то слово «дзвінкої музи» Дніпрової Чайки, яке хвилювало І. Франка й М. Старицького, П. Житецького і Ганну Барвінок, нарешті повинно долинути (у своєму вільному, а не усвіченому вигляді) і до нашого сучасника.

ІВАН НЕМЧЕНКО

Херсон

[14] *Лисенко М. В.* Листи.— К., 1964.— С. 275.



З КОЛЕКЦІЙ, ФОНДІВ ТА РІДКІСНИХ ВИДАНЬ

З АРХІВНИХ МАТЕРІАЛІВ ПРО ТАДЕЯ РИЛЬСЬКОГО

(До 150-річчя від дня народження)

Запропонований нижче документ є рапортом (доносом) чиновника особливих доручень Трандафілова і київського ісправника Г. Подгурського на Тадея Розеславовича Рильського — українського фольклориста, етнографа, економіста, просвітителя ІІ-ї пол. XIX — поч. XX ст. Донос датується осінню 1860 року (не раніше листопада) і дає цікаву картину життя і діяльності молодих українофілів напередодні скасування кріпацтва. Документ друкується вперше. Оригінал його зберігається у ЦДІА УРСР (фонд 442, опис 810, од. зб. (справа) 132, с. 211—217), факсимільні копії його були подаровані архівом у березні 1967 року Київському літературно-меморіальному музею Максима Рильського.

Як стверджує у своєму дослідженні, грунтуючись на архівних матеріалах, відомий український літературознавець, дослідник життя і творчості Тадея Рильського Л. М. Венгеров, власті почали пильно стежити за взаєминами студентів і селян на Київщині, і зокрема на Сквирщині, ще у березні 1860 року[1]. За спогадами Бориса Познанського, можемо припустити, що перші доноси на студентів-українофілів, а серед них і Тадея Рильського, з'явилися ще влітку 1859 року[2]. Проте саме нижченаведений рапорт був першим, що спричинив надзвичайно серйозні наслідки для сім'ї Рильських і потяг за собою події, що ледь не стали фатальними для всієї родини (зливу доносів, таємний нагляд, обшук, слідчу комісію і, нарешті, наказ про заслання братів Рильських до Казані)[3]. Повідомлення про це міністру народної освіти від начальника 3-го відділу імператорської канцелярії князя Долгорукова «Народна творчість та етнографія» вже опублікувала у 1985 році з передмовою В. Ф. Горленка[4]. Незабаром після того настає передчасна смерть Юзефа Рильського, викликана, зокрема, і подіями 1860—1861 рр.

Документ, що нижче публікується, цікавий передусім як свідчення про ту добу, про захоплення і мрії молодих «хлопоманів»[5]. Центральним його епізодом є випадок на храмовому святі (відпусті) біля римо-католицького костьолу містечка Макарова у серпні 1860 року. Чутки і перекази про цю подію за кілька місяців на Сквирщині набули характеру майже легендарного (порівняємо, наприклад, слова, сказані тоді Тадеєм Рильським, у нижченаведеному документі і в іншому доносі, за кілька тижнів по тому: «Фадей Рыльский, выходя из костела, обратился с вопросом

[1] *Венгеров Л. М.* Отец поэта («Дело братьев Рыльских». Из истории украинской общественной мысли). (Машинопис). Збегігається у Київському літературно-меморіальному музеї М. Т. Рильського.

[2] *Познанский Борис.* Воспоминания // Украинская жизнь.— 1913.— № 2.— С. 23—25. Борис Станіславович Познанський (1841—1906) видатний український культурний діяч, у студентські роки був членом товариства українофілів у Київському університеті.

[3] Як відомо, заслання не відбулося. Наказ був змінений, можливо, як відзначають дослідники, через зміну політичних обставин у країні (зокрема, скасування кріпацтва) // Дет. див.: *Венгеров Л. М.* Отец поэта...— С. 1—6.

[4] *Горленко В. Ф.* Сторінка до біографії Тадея Рильського // Нар. творчість та етнографія.— 1985.— № 2.— С. 65—67.

[5] Зневажлива назва, уживана правобережною шляхтою щодо студентів-українофілів, просвітителів. Пізніше стала загальновживаною, терміном на позначення всього де-

к собравшейся толпе крестьян: А что вы уже забыли о вольности? Некоторые ответили: да мы уже ждали, ждали и забыли, — тогда Рыльский, выражая сожаление их положенію, сказал: Вы скоро не дождетесь вольности, помещики стараются чтобы ее небыло, вольность зависит от Вас самих, — когда его спросили «що ж нам робить?» Рыльский ответил: «Те, що Ваши диды робили», что как заключать должно, относится в переносном смысле к временам смут и безпорядков в Украине...»[6]. Поруч з цим по Сквирському повіті оповідали й іншу легенду (теж зафіксовану у доносах) про те, як нібито цар, проїжджаючи Києвом, питав студентів, як поводяться поміщики з кріпаками, і Тадей Рильський, виступивши наперед, сказав, що, мов, дуже погано, за що цар вручив йому медаль[7]. У випадку біля римо-католицького костелу особливо зворушливим є одностайне мовчання кучерів та лакеїв на допитах ісправника та бажання їх уневиннити Тадея Рильського (згадаємо хоч би епізод, коли селяни запевняють справника, що Тадей Рильський не вміє їздити верхи).

Зачепившись за випадок біля костелу, київський справник та чиновник особливих доручень починають розслідування, з якого випливає чимало цікавих подробиць життя і побуту молодого народолюбця — польові роботи разом з селянами, співання народних пісень, читання творів українських поетів, слухання лірника (любов до кобзарства та лірництва Тадей Рильський зберігав усе своє життя). Юнацьке захоплення життям і духовним світом рідного народу, глибока людяність (у доносі звертається особлива увага на те, наприклад, що Тадей Рильський подарував лірникові Сарасу воли, чемно поводився з двораками (що на той час для шляхтича було річчю майже нечуваною), навіть людська слава про те, що «Тедеуш любить мужиків, добрый паныч» ставляться у доносі Тадею Рильському за злочин. Більше того, таємна поліція з усіх сил намагається дискредитувати той світлий образ, що випливає з рапорту, приписуючи Тадеєві Рильському різні гріхи[8], зокрема закидаючи йому схильність до пияцтва. Чиновник особливих доручень не розумів, що для Тадея Рильського корчми були перш за все громадськими осередками, де у святкові дні найчастіше збиралися селяни-чоловіки і де найлегше можна було записати зразки народної творчості, погомоніти з людьми, почути сільські новини. Подібні звинувачення були спростовані Тадеєм Розеславовичем у його відповідях слідчій комісії у січні 1861 року: він заходив у корчми та хати селян, аби показати відсутність зневаги у нього, шляхтича, до життя і побуту простих людей.

Рапорт звертає нашу увагу і на оточення Тадея Рильського: тут згадуються його молодший брат Юзеф, Іван Загурський[9] та батько — Розеслав Теодорович Рильський. В історію української культури постать Розеслава Рильського ввійшла з суперечливих свідчень завдяки, зокрема, спогадам Бориса Познанського, товариша студентських літ Тадея Рильського: «Отец покойнаго Фаддея Рыльского обратился к генерал-губернатору с обвинением на Фаддея в демагогической пропаганде»[10]. У цьому ж і в наступних доносах, однак, бачимо, що і сини, і батько несуть спільну вину. І пригощання селян, що повертаються з поля, і заохочення синів до селянської праці, і позичка грошей для закордонної поїздки В. Антоновичу, заступництво за справу своїх дітей перед поміщиками-сусідами, — все це свідчить про незлу, людяну натуру старого пана. Ще виразніше це проступає у наступних доносах, які зберігаються у цьому ж фонді, зокрема у рапорті про розмову Р. Т. Рильського з поміщиком Сквирського повіту Хоєцьким та ксьондзом, коли Розеслава Рильського було названо «сотрудником общества коммунистов» (тобто молодих студентів-«хлопоманів»). Рильський «начал... гласно оправдывать студентов, и образ их мыслей, доказы-

мократично-просвітительського українського руху другої пол. XIX ст. Як писав Борис Познанський, «хлопоманами называли небольшой кружок крайних демократов и заступников народных» / *Познанскій Борис.* Воспоминанія // Украинская жизнь.— 1913.— № 2.— С. 17.

[6] ЦДІА УРСР, фонд 442, опис 810, справа 132.— С. 92.

[7] ЦДІА УРСР, фонд 442, опис 810, справа 132.— С. 92.

[8] З цього погляду деякі дослідники життя Тадея Рильського наголошують на необхідності детального розгляду доносів та подібних матеріалів, що можуть містити «довільно перебільшений максімум» (*Мицюк О.* Українські хлопомани.— Чернівці, 1933.— С. 6).

[9] Студент Київського університету, що належав до товариства «хлопоманів», згадується у спогадах Бориса Познанського. У студентські роки — товариш Тадея Рильського, певний час жив з ним та його братом Юзефом Рильським на одній квартирі у Києві, внаслідок чого папери Івана Загурського потрапили під час обшуку у Тадея Рильського в руки поліції. Подальша доля Івана Загурського нам невідома.

[10] *Познанськíй Борис.* Воспоминанія // Украинская жизнь.— 1913.— № 3.— С. 6.

вать необходимость начатого ими дела, великого общего народного (...) В жарком споре произносились имена Антоновича, Поповских и других, и фразы: они ведуть дело искусно, они посвятили себя для общаго добра, они не одни, это общество, тут до ста и более человек и все порядочныя люди»[11]. Наприкінці розмови розгніваний Хоєцький обіцяє подати скаргу на Рильських губернаторові.

До речі, і у наступних матеріалах (рапортах) згадується про потурання старого Рильського вчинкам дітей. Навіть у заключних матеріалах вказується на «преступные действия по легкомысленной молодости и по дурно направленному воспитанію в доме родителей»[12].

Звичайно, ніякої своєї «поліції» Рильські не мали. Тут відбилась ще одна риса репресивних органів тих часів — їх боягузливість, що навіть у слузі Рильських (який, може, й дійсно хотів щось дізнатися про «панича» і крутився коло квартири, де жили слідчі) уже бачила загрозу для себе.

Документ, що нижче друкується, незважаючи на деякі його дещо сумнівні щодо вірогідності твердження, є цікавим як свідчення того часу, тієї боротьби, яку вела царська влада проти молодої української інтелігенції в 60-х роках XIX ст. Подається він повністю, без скорочень і купюр.

Висловлюю вдячність директорові Київського літературно-меморіального музею М. Т. Рильського |Б. М. Рильському| за надану мені можливість користуватися факсимільними копіями всіх вищезгаданих архівних матеріалів.

НАДІЯ ПАЗЯК

Київ

Его Превосходительству Господину Киевскому Гражданскому Губернатору Генерал Лейтенанту Павел Ивановичу Гессе И. Д. Киевского Земскаго Исправника и Чиновника Особых поручений при Вашем превосходительстве Трандафилова

Трандафилов

РАПОРТ

Во исполнение предписаний от 26-го Ноября за № 189 и 190, коими Ваше превосходительство изволили предписать нам, кем и когда именно внушаемо было, возле Римско-Католическаго костела местечка Макарова, простому народу, разныя коммунистическия идеи и с каким намерением, имеем честь донести следующее.

На храмовом празднике в Римско-Католическом костеле местечка Макарова, а именно 20 прошлаго июля месяца, когда был съезд всех окружных помещиков, кучера и лакеи, в ожидании окончания Богослужения, собрались в кружок и завели разговор о предстоящем им освобождении из крепостнаго состояния, высказывая по обыкновению свои предположения. Некоторые из бывших тут выразили при этом сомнения в возможность осуществления вопроса об эманципации, говоря сими словами: «Коли ще се буде, може наши и диты не дождуть». Слова эти были услышаны сыном помещика села Маковищ Розислава Рыльскаго Фадеем (Тедеуш), выходившим тогда из костела. Обратившись к толпе, из среды которой произнесены были эти слова, он сказал: «Не журиться люде, буде вам вольница!» Увлекшись этой фразой, кучера окружили Фаддея Рыльскаго, упрашивая его определить им время это. Рыльский ответил: «Хоть ще се буде нескоро, пидождить, но буде вам добре!» После сего, он, Рыльский, сев верхом на приготовленную лошадь, уехал. Так передан, по крайней мере некоторым из бывших слушателей Рыльскаго, разсказ этот и при всех стараниях наших более о происшествии этом мы ничего не могли узнать. Впрочем, по некоторым предположительным соображениям, можно полагать, что крестьяне, передавая нам приведенный разсказ, руководствовались не истиною, а фразами заранее составленнаго и внушеннаго им владельцами их убеждения. Очень легко может статься, что Рыльский начал разговор свой с вопроса о предстоящей эманципации, но тема эта в том виде как она передана служила только предлогом к разговору, принявшему в таком случае более широкия размеры. Подобное заключение основано нами на следующих фактах: I. В настоящее время когда крестьянский вопрос делается

[11] ЦДІА УРСР, фонд 442, опис 810, справа 132.— С. 62, 62 зв.
[12] *Горленко В. Ф.* Сторінка до біографії Тадея Рильського...— С. 67.

гласным, когда само правительство публикует, во всеобщее сведение, все свои распоряжения, относящиеся к сему предмету, когда люди всех сословий внушают крестьянам надежду на скорое освобождение, подобный незначительный по содержанию разговор Рыльскаго не мог оставить сие время никакого впечатления. В крестьянах, между тем, как описанное происшествие свежо в памяти их и 2., что при возбуждении о сем разговора не только в словах, но и в самом выражении лиц крестьян проглядывает упорное запирательство, происходящее вероятно от влияния господ своих, находящихся в тесной дружбе с Рыльским. Вот тому примеры: один еврей по наущению нашему, заведя разговор с кучером помещика Боярскаго, Ковальчуком, спросил его был ли он у костела в то время, когда там какой-то пан говорил о вольности. Ковальчук тотчас же с увлечением ответил: «Був, був», но потом, изменив самый тон речи, пояснил, что содержание разсказа ему неизвестно, при этом он дал другой оборот разговору. Служивший прежде кучером у помещика Эвариста Ростишевскаго, находящагося в родстве с Рыльскими, однодворец Демьян Лазаревич, ныне ямщик Юровской почтовой станции, был как нами дознано одним из слушателей Рыльскаго, между тем он не только в этом не сознался, но и утверждал, что он в то время не служил даже у Ростишевскаго и возле костела не был. С ямщиком этим мы завели разговор, в качестве проезжающих, при проезде из Юровской на Бузовскую станцию, в видах навлечения каких либо сведений по сему предмету. Семейство ямщика живет по настоящее время у Ростишевскаго. Обязательныя отношения к помещику вынудили его, из опасения огласки, отговориться незнанием. Другой кучер того же помещика, Максим Мудрак и лакей Сергей Борисюк, тоже находившиеся в том же кругу, объявили что ничего подобнаго не было. Вообще все крестьяне, с охотою вступающие в разсказы с посторонними лицами обо всех предметах доступных их понятию, видимо избегают разговора о настоящем случае. Некоторые из бывших в то время слушателями Рыльскаго, отрицая даже разсказ в приведенном нами виде, по наивной простоте своей утверждают даже, что Рыльский никогда не ездит верхом — явное доказательство их запирательства, так как нами дознано, что Фаддей Рыльский весьма часто упражняется в искусстве верховой езды. Из прислуги бывших в то время, по всей вероятности, помещиков отдаленных имений, нами никто не спрошен за неимением сведений, кто из таких лиц приезжал тогда в костел. По географическому положению своему костел лежит на Северо-Западной стороне местечка Макарова на поле, а посему никто из евреев жителей местечка не мог лично видеть описаннаго происшествия.

Убедившись таким образом в неискренности показаний крестьян относительно поступка Фаддея Рыльскаго, заключавшаго вероятно в себе нечто предосудительное и узнав секретно, что Фаддей и брат его Иосиф, студенты Университета св. Владимира, в настоящее время находятся в Маковищах, мы признали необходимым разузнать каким бы то ни было образом, в каких занятиях они проводят время, с кем ведут знакомства и проч., дабы определить таким образом хотя отчасти образ мыслей и намерения их. После многих секретных изысканий, произведенных нами лично не только извне, но и в самом доме Рыльскаго, мы узнали следующее:

Старший сын помещика Рыльскаго Фаддей, нынешнее лето, целые дни, проводил в полевых работах, вместе с крестьянами: жал хлеб, косил сено, орал и боронил землю и т. п. При этом во всех своих действиях высказывал себя простым крестьянином, сближался с ними, старался делаться необходимостью крестьянской среды и поселял в такое время в них ненависть к людям высшаго общества. Из переданных нам крестьянскими женами разговоров Рыльскаго нельзя не усмотреть, что болтовня его искусственна, он говорит фразы не только без всякого убеждения в истине заключающегося в них положения, но даже и в возможности чего-либо подобнаго, единственно с целью выставить себя человеком крестьянской среды. Весьма часто случалось, что он на поле, видя усталость от работы крестьян, притворяясь человеком, горячо сочувствующим их положению, говорил: «Ох колы б бисовым панам было так горько, як нам тепер». Другой раз он говорил: «Поки що буде, а паны с нас и сорочки здеруть!» Когда подходило время к обеду, он обращался к крестьянам с подобными фразами: «Пора и обидать, але бисовы паны не пускають» или «скорее еште, хлопце, а то чортове паны на шии сидять!» В праздничные же дни, он пьянствовал с крестьянами по цилым ночам, в корчмах, и в домах их и дарил им разныя вещи по-видимому без всякой причины как н. п. крестьянину Каленику Сарасу подарены им волы. Крестьянин этот как дознано играет на лире и у него проводит вечера Рыльский в обществе собирающихся там крестьян. На этих сходках Рыльский,

под акомпанимент Сараса поет крестьянам песни, читает с трогательным простодушием какие то стихи, в которых, по словам крестьянок, воспевается горькое положение их, ненависть и злоба к помещикам и вообще к людям высшаго общества, довольство свободной жизни и т. п. С дворовой прислугой Рыльский обращается как с людьми, совершенно равными себе, чем и соискал редкую в подобных людях преданность. Подобное обращение Рыльскаго, поражая крестьян своею новиною и оригинальностью, вначале породило у них разные толки. Большинство из них, по нравственной несостоятельности, не могут сами оценить поведение Рыльскаго и предусмотреть в нем какую-либо затаенную заднюю мысль. Они видять в нем человека своего общества, инстинктивно сочувствуют ему и желают иметь его своим владельцем и руководителем. Только весьма немногие смотрят на это дело с более развитой точки зрения. Последние не доверяют искренности поступков Рыльскаго и полагают, что он желает вызвать их на откровенность и узнать их намерения. Впрочем это чувство подозрения не доходит в них до сознательного представления и высказывается будто бы случайно. К тому же эта партия так малочисленна, что голос ея заглушается молвою, что «Тедеуш любит мужикив, добрый панын».

В настоящее время Рыльский продолжает свои занятия: по утрам ходит на «досвитки» (зимние работы), вечером же или пьянствует с мужиками в корчме, или сидит в крестьянских избах и читает им разныя стихи и песни. Сторонниками его в этом деле суть: родной брат его Иосиф и два студента находящиеся в их же доме: Иван Загурский и какой то пан Ильяш, фамилию последняго мы при всех стараниях наших узнать не могли. Эти лица участвуют во всех предприятиях Рыльских и дарят крестьян. Старшему надсмотрщику за экономическими волами Даниилу Сарасу и другому крестьянину Федору Подлесному подарены ими две свиты. Кроме сего дознано: I. Что вслед за прибытием в селение Маковища Рыльских съезжались к ним студенты Иотейко и Исидор Пашковский, пробывшие у них два дня. 2. Что у крестьянина Евтушука хранятся какие то книги Фаддея Рыльскаго. 3. Что Фаддей Рыльский находится в тесных связях с ксендзом Макаровскаго костела Норбутом, который во время нахождения молодых Рыльских в деревне бывает у них почти ежедневно и что в течении одной недели пребывания своего в деревне Рыльские вместе с другими студентами три раза съезжались к Норбуту. Поступки молодых Рыльских вполне известны отцу их. Когда крестьяне возвращаются летом из полевых работ, их сзывают на господский двор и угощают водкою, которую распивает с ними старший сын Фаддей. Однажды старик Рыльский, проезжая по полю и видя как сыновья его сгребали сено, говорил, стоявшему тут крестьянину, Евтушуку: «Пусть паничи робят и помогают». О том же, что Фаддей предался пьянству старику Рыльскому известно и потому еще, что первый напивается в корчме до того, что его приносят на руках домой в бессознательном состоянии *.

Из рапорта из нас Исправника от 5 ноября за № 214, Вашему Превосходительству известно, что между некоторыми студентами Университета св. Владимира, во главе которых стоит студент Антонович, образовалось коммунистическое общество в видах содействия к восстановлению Польши и что в обществе этом участвують Рыльские и Поповские. Ныне дознано нами, что Антонович выезжает за границу при содействии Рыльских. Сам старик Рыльский дает ему для этой поездки 2000 рублей серебром — сумма довольно значительная особливо, если принять во внимание известную всем скупость Рыльскаго. Это самое, а также и равнодушие его к пороку сына служат убедительными доводами несомненнаго соучастия старика в предприятиях сыновей.

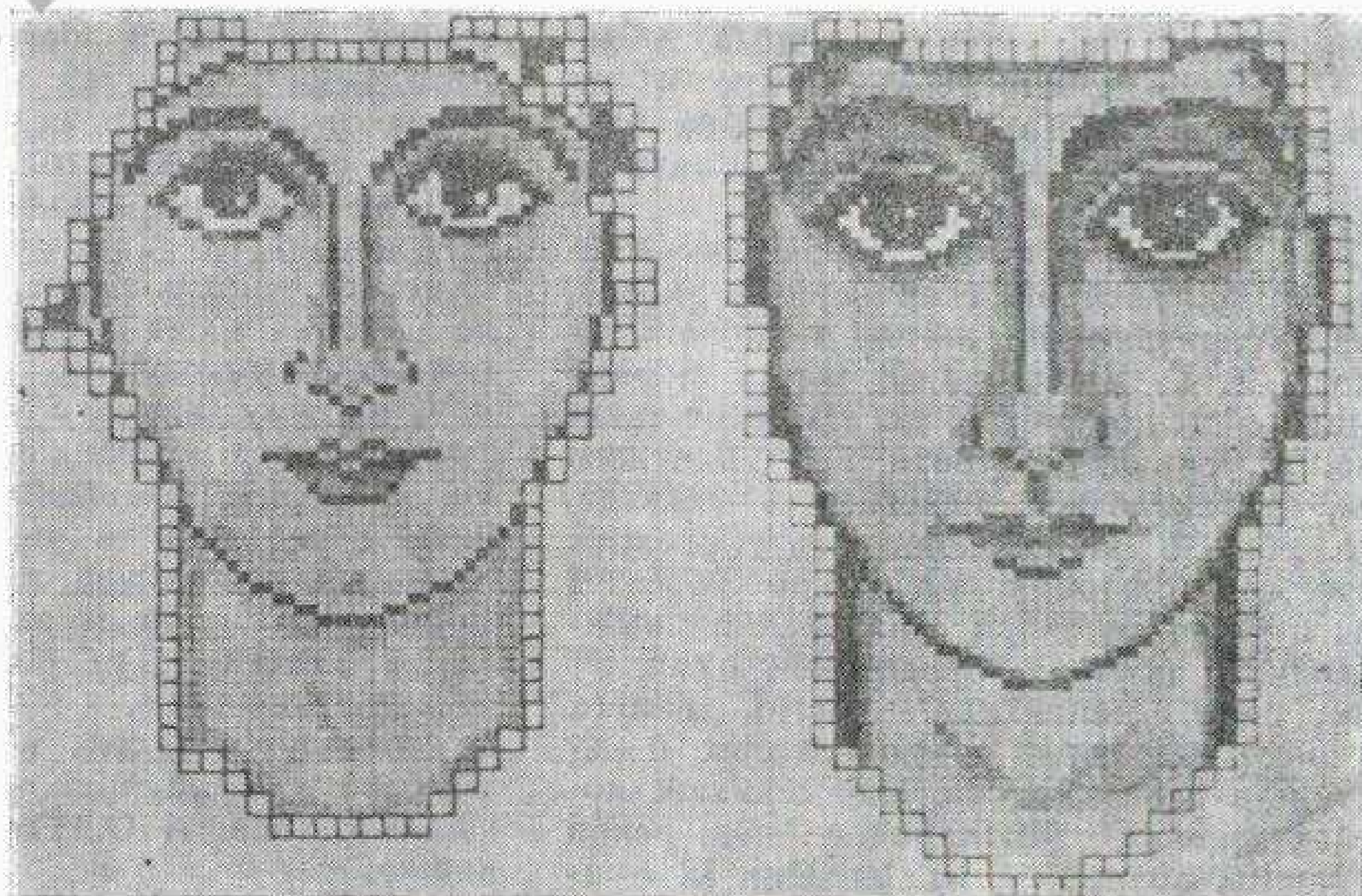
По соображении сего с результатами дознания, можно положительно сказать, что изложенныя нами действия молодых Рыльских и его сообщников играют роль подготовительных начал к дальнейшим, весьма серйозным предприятиям. Покамест Рыльские стремятся, посредством сближения, к исключительному влиянию на народ, развивая в нем в то же время ненависть к высшему обществу. Что действиями Рыльских руководит не сочувствие к положению крестьян и не какия либо гуманныя начала, а преступныя замыслы, служит ручательством во 1-ых то, что они не только не заботятся о материальном благосостоянии народа, но и о нравственном

* Наклеп поліції, спростований Тадеєм Рильським у відповідях слідчій комісії: «с крестьянами по целым ночам он не пьянствовал, бывал в их хатах, заходил в шинок, как место, в котором они проводят праздничные дни, но все это с целию доказать им отсутствие пренебрежения к ним...» (ЦДІА УРСР, фонд 442, оп. 810.— Справа 132.— С. 88.

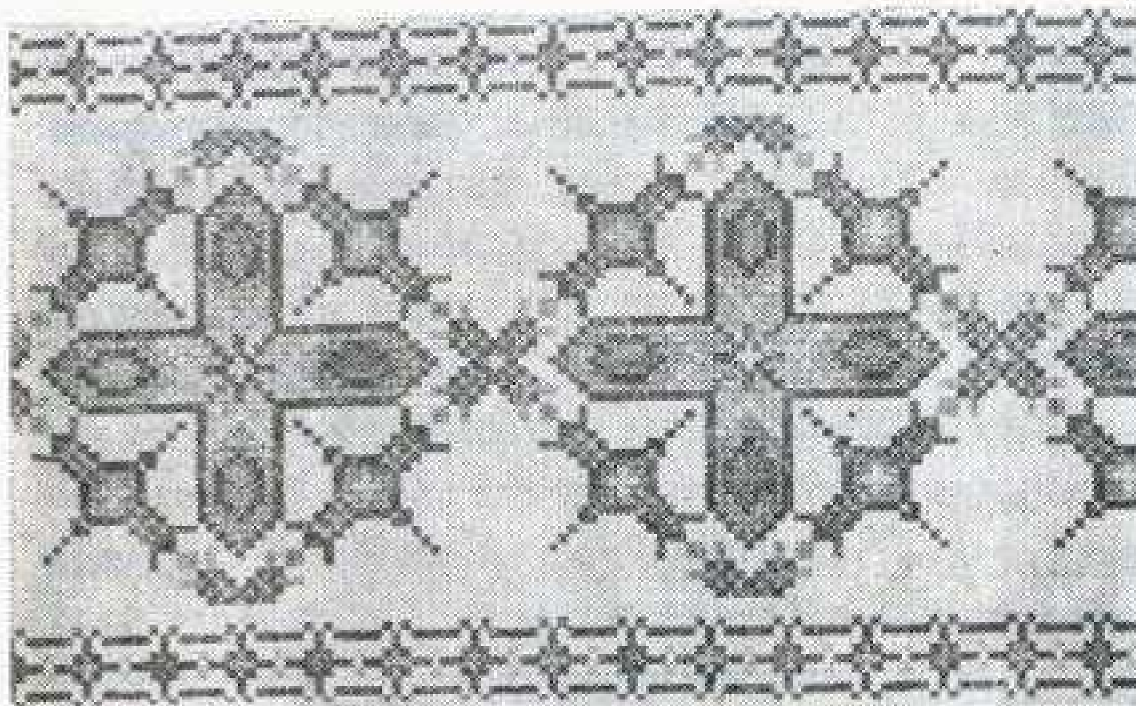
развитии его, быт крестьян весьма жалок, сельской школы нет и во 2-ых потому что у Рыльских учреждена своего рода полиция с целью разузнавать действия правительственных лиц: На другой день приезда нашего в Макаров, когда из нас Исправник занят был раздачею ссудных денег купцу Тверскому и ни к каким разысканиям нами приступаемо еще не было, возле квартиры нашей замечено было одно лице, наблюдавшее в течении нескольких часов за приходом и выходом из квартиры нашей разных лиц и заводившее разговоры с прислугою. Лице это было ни что иное как камердинер молодаго Рыльскаго. На вопрос из нас Исправника, что ему нужно, отвечал, что он желает объявить о потере в Макарове 25 руб сер. и занести жалобу на цыган, отнявших у него узду. Сбивчивость и нелогичность показаний навели сомнение в истине слов его, а посему по распоряжению Исправника он был тотчас же арестован, вместе с обвиняемыми им цыганами. Призванный же на другой день к допросу, он объявил что жалоба его им вымышлена, что он был пьян и никаких денег не терял. О цели же прибытия на квартиру нашу упорно умалчивал. Обстоятельство это вынудило нас выехать на время из Макарова в селение Копылов, где мы пробыли два дня под предлогом обревизования Исправником делопроизводства становой квартиры.

Донося об этом Вашему Превосходительству, имеем честь почтительнейше присовокупить, что для точнейшаго определения характера действий и намерений Рыльских следует разобрать подробно читаемыя им крестьянам песни и стихи, которыя если и не целостно, то отдельными какими-либо мыслями и выражениями могут разоблачить цель, с которою они преподаются простому народу — лучшим средством к тому может служить обыск, который, в таком случае, должен быть произведен одновременно не только у Рыльских, но и у прочих сообщников их, в том числе и у ксендза Норбута и крестьян Каленика Сараса и Евтушука. Сверх сего следовало бы учредить за действиями Рыльских постоянное наблюдение и при том, если возможно из местной власти, так как всякое появление постороняго лица делается им известным.

И. Д. Земского Исправника — *Г ПОДГУРСКИЙ*
Чиновник Особых Поручений — *ТРАНДАФИЛОВ*



З альбома Дмитра Блажейовського «Українські релігійні вишивки». — Рим. 1984.



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

«РАЙДУГА» — НАРОДНИМ МИТЦЯМ

Серед величезної кількості збірників, які виходять друком у різних видавництвах, щиру любов і симпатії не тільки колективів художньої самодіяльності, а й масового читача чимало років тому утримувала «Райдуга», випуск якої через госпрозрахункові ілюзії буде припинено. Майже всі без винятку випуски «Райдуги» об'єднував один критерій: на її сторінках публікувалося тільки справжнє мистецтво. У переважній більшості видання «Райдуги» відповідали світовим поліграфічним стандартам та мистецьким вимогам, вдовольняли потреби не тільки аматорів, а нерідко використовувалися й професіоналами, адже для упорядкування книг залучалися відомі митці, науковці, культурологи. Кожен збірник містить прозові твори (іноді в уривках), сценарії різноманітних свят, урочистих подій, народні й авторські пісні, п'єси соціального спрямування. Тобто структурна основа кожного випуска стала. Це — художнє слово, драматургія, співакам і музикантам, хореографія, веселий оповідач, консультації, композиції, сценарії.

Іноді цілий випуск відводився якомусь одному видові мистецтва, скажімо, музиці,— і не тільки вітчизняних, але й зарубіжних музикантів, з коротенькими анотаціями про автора й ідейно-тематичне спрямування його твору.

Одним з найпомітніших збірників «Райдуги» за минулий рік став перший випуск, повністю присвячений життю і творчій діяльності Т. Г. Шевченка. В ньому зібрано усі найновіші документи, дослідження (звичайно, в уривках) і твори про видатного поета, публікуються перекази і легенди, що з року в рік поповнюють художню Шевченкіану, народні пісні про нього і на його твори, сценарії вшанування пам'яті Великого кобзаря, оригінальні п'єси.

Так само, наприклад, другий випуск 1990 року складений із популярних бальних танців переважно латиноамериканського походження. Міжнародне поширення цих танців, зокрема і на Україні, їх конкурсне та масове виконання підтверджують, що старі зразки не втратили своєї популярності і в наш час.

До кожного танцю додана невелика анотація, з якої можна довідатися про його побутування, поширення, географічний родовід, видозміну, а відтак іде детальний аналітичний опис рухів, поворотів, нотний добір музики. Рухи чи кроки називаються не тільки українською, але й англійською та латинською мовами. Взагалі збірники відзначаються гарною літературною мовою, багатою на народні вирази.

Особливо цікавим видається третій випуск «Райдуги», куди ввійшли сучасні оригінальні сценарії Весни та Купала, побудовані на фольклорній основі. Музичні ілюстрації до них підібрані з доробку Порфирія Демуцького і Леопольда Ященка.

Текстова основа традиційних вечорниць і обжинків, а також сценарії про чумаків багаті народною поезією, жартами, приповідками, пісенністю. І тут варто нагадати, що саме наприкінці 80-х років цікавою формою духовного дозвілля стають літературні світлиці, музичні палаци, а особливо вечори, присвячені народній пісні, зокрема пісні-баладі, яка довгий час вважалася крамольною. А варто лише згадати Т. Шевченка, Є. Гребінку, С. Руданського, чиї твори баладного типу стали народними і мали чи не найбільше поширення в містах і селах України кінця XIX — початку XX століть.

Дуже цікавими видаються у збірнику і літературні сценарії «Ой ходив чумак...», «Котився вінок з лану», «З роси й з води», де народна пісня стала основним підгрунтям всього тексту.

У п'ятому випуску «Райдуги» піднімаються гострі морально-етичні проблеми, які в період оновлення суспільного устрою, перебудови в нашій країні мають принципово важливе значення. Упорядник зібрав у ньому не тільки твори сучасників, але й класику. Тут поезії М. Рильського «Яблука доспіли», В. Сосюри «Так ніхто не кохав», О. Олеся «Чари ночі», В. Симоненка «Чорна підкова», уривок з оригінальної повісті О. Гончара «Далекі вогнища».

У випуску вигідно вирізняється сценарій театралізованого виступу агітаційно-художньої бригади «Право на гідність», написаний Вадимом Дібровою. Це аналітич-

ні роздуми над складними процесами життя, стосунками людей, часто роз'єднаних між собою. У ньому автор використав твори А. Малишка, Ю. Друніної, Б. Олійника, В. Бровченка, матеріали періодичної преси, зокрема публікації «Радянської України».

У розділі «Співакам і музикантам» опубліковано такі популярні пісні як «Я не вірив: молодість минеться» (музика О. Білаша), «Засиніли поля, як озера здаля» (музика І. Сльоти), «На Чорнобиль журавлі летіли», в основу якої покладено чудові поетичні рядки Дмитра Павличка та ін. Взагалі музичні розділи випусків за 1989 рік, ведені постійним редактором В. Г. Богачуком, відзначаються грунтовністю підбору матеріалу.

Спроба ідейно-тематичного аналізу репертуару і досвіду роботи кращих агітаційно-художніх бригад України 80-х років здійснена режисером В. Калашниковим (восьмий випуск «Райдуги»). Його мета — дати керівникам та учасникам агітаційно-художніх бригад, працівникам культосвітніх закладів нові рекомендації та методичні поради щодо формування репертуару. Наголошується на необхідності введення в програми агіттеатрів фольклорних зразків, зокрема елементів пісень, прислів'їв та приказок, усних оповідань, історичних дум, переказів та анекдотів, нових звичаїв, обрядів, ритуалів тощо. «Ми — агітбригада» — такий підзаголовок має цей випуск «Райдуги» і хоча агітаційно-художні бригади починають дещо втрачати естетичну функцію, перетворюючись у рухомі агіттеатри, все ж публікації носять гостро злободенний характер. Сценарії для агіттеатрів публікуються і в багатьох випусках «Райдуги» за 1990 рік.

Нині спостерігаємо виникнення інших якісних форм і видів художнього узагальнення процесів революційної перебудови суспільства. Народне мистецтво агіттеатру нерідко зливається з вуличними походами, процесіями, демонстраціями, мітингами і це додає вміння досягати конкретної результативності.

В. Калашников виявляє причини певних невдач і недоглядів у діяльності агіттеатру, зупиняється на здобутках. За даними на 1 січня 1990 року загін аматорів агіткультбригад на Україні складає понад 218 тисяч чоловік — отже сила немала. Агіттеатри нині дуже потребують допомоги у формуванні репертуару, поповненні його новими п'єсами, сценаріями, а їх майже ніхто, окрім «Райдуги», не публікував.

Зрештою видавництво «Мистецтво», та бібліотечка для художньої самодіяльності «Райдуга» єдині на Україні, хто подавав перекладні п'єси, зокрема драматургічні набутки країн Східної та Центральної Європи. Так, у 1984 році у випуску шостому для народних театрів і аматорських колективів вперше українською мовою було видрукувано такі світові шедеври як «Мати» К. Чапека, «Свекруха» А. Страшимирова, «Підозріла особа» Б. Нушича, «Дами і гусари» А. Фредро та «У дні карнавалу» Й.-Л. Караджале — і всі вони були поставлені на народній та професіональній сценах. Адже кожна національна драматургія при всіх спільних мистецьких рисах має й свою художню специфіку, де з найбільшою силою й виразністю проявляється характер народу, національні особливості, сприйняття ним явищ дійсності. І треба вже тільки майстерності й таланту автора, щоб через порушувані ним актуальні проблеми й питання пробуджувати величні почуття, сприяти взаєморозумінню та дружбі, утверджувати милосердя, обстоювати гуманізм.

Про прагнення багатьох європейських драматургів усіх епох до утвердження доброти, честі, благородства — цих одвічних рушіїв на шляху поступу людства свідчить десятий випуск «Райдуги». Вперше українською мовою надруковано п'єси болгарина Івана Вазова «Службогонці» (що в точному перекладі означає «Кар'єристи»), чеха Франтішека Ксавера Шальди «Дитина», німця Альфреда Матуше «Пісня моєї дороги», угорця Ференца Молнара «Раз, два, три», серба Йована Стерії Поповича «Белград у старовину й тепер». Виведені в них характери, чесноти та вади і дотепер злободенні, адже згадані п'єси від часу своєї появи й досі не сходять з підмостків національних, робітничих, муніципальних, общинних та любительських театрів світу. Думки, покладені в основу видрукуваних драматичних творів, без сумніву, викличуть інтерес і при читанні і при постановці, але найбільш суттєвим стало те, що обрії українського глядача завдяки перекладам розширилися в плані пізнання ним інших європейських народів і духовна національна сценічна скарбниця поповнилася творами високої мистецької проби.

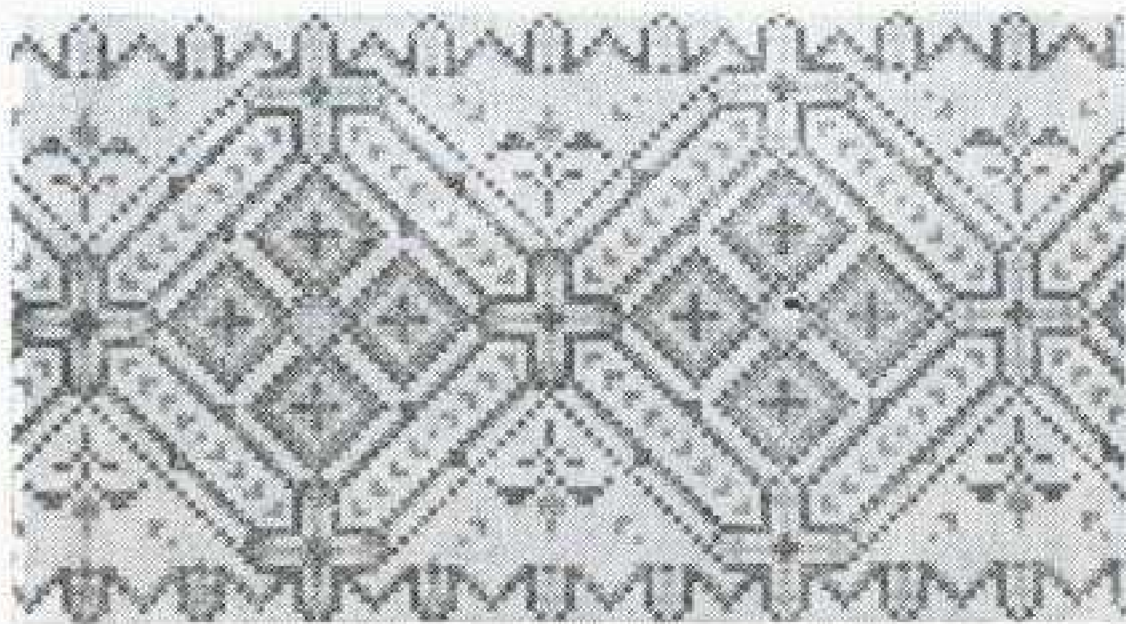
Характерно, що до перекладів п'єс залучалися відомі перекладачі і знавці літературно-художнього процесу тієї країни, чий твір перекладається українською мовою. Слід відзначити й те, що такі твори гідно поповнюють репертуарну афішу і народних театрів України, а їх близько трьохсот, — і тому «Райдуга» виконувала надзвичайно важливу, дуже корисну й потрібну справу, вносячи певну часточку в духовне збагачення всього рідного краю.

Звичайно, іноді у випусках «Райдуги» (а їх дванадцять) подибували й поверхові твори (хоч зовсім небагато), невдалі переклади (як це сталося з п'єсою «Мудромір» М. Матуковського), кострубаті словесні вирази, але це ажніяк не знижує величезного значення збірника. Він надзвичайно потрібний і корисний.

«Райдуга» була єдиним щомісячним книжковим виданням на Україні і подібних аналогів у нашій країні немає. Це той міст, що єднає український народ і його духовність з мистецькими надбаннями усіх народів землі і дуже шкода, що з цього року випуск «Райдуги» припинено.

ВАЛЕНТИНА ДЯТЧУК

Київ



З НАШОЇ ПОШТИ

ПРАЦІ ДМИТРА БЛАЖЕЙОВСЬКОГО



Дмитро Блажейовський
Фото. Рим. 1984

Можна тільки подивуватися силі духу вісімдесятирічного Дмитра Блажейовського, який, з юних років живучи далеко за межами Батьківщини, не тільки не забув рідної мови, пісні, традицій, а й своєю творчою працею примножує здобутки української культури в діаспорі. Доктор історії й теології, автор численних досліджень у царині історії української церкви, зокрема таких грунтовних видань, як «Митрополії, єпархії і екзархати візантійсько-київського обряду» (Рим, 1980), «Українське католицьке духовенство в діаспорі» (Рим, 1980), «Ієрархія Київської церкви» (Рим, 1990), він водночас глибокий знавець українського народного мистецтва.

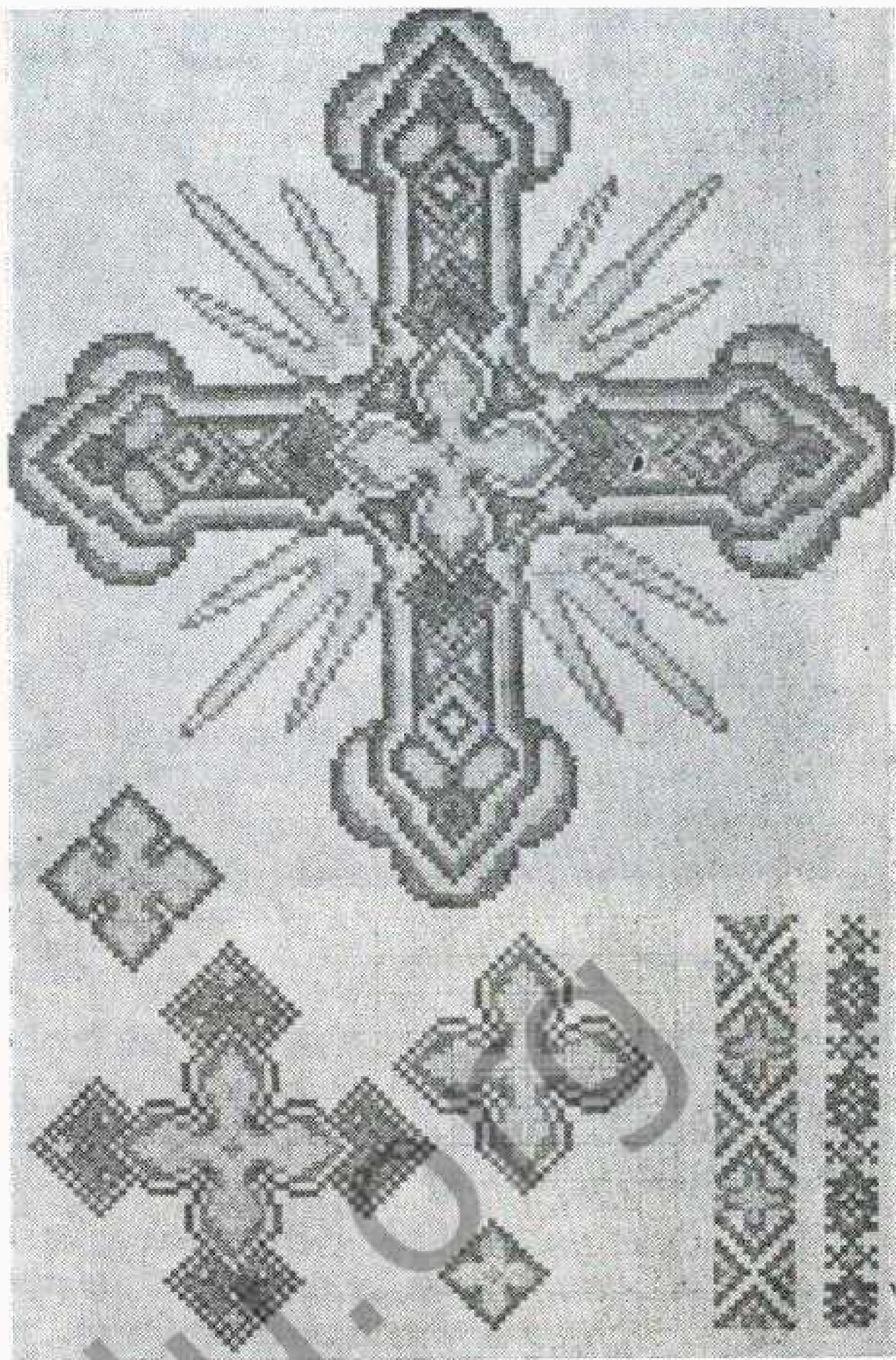
Народився Дмитро Блажейовський 21 серпня 1910 року у Вислоці Горішнім на Саноччині (тепер Польща). Після закінчення початкової школи навчався в Перемишлянській гімназії, потім студіював історію й теологію в Римі. Згодом переїхав до США, понад чверть століття працював у численних українських парафіях. А 1973 року повернувся до Риму, де живе й нині, займаючись науковою та видавничою діяльністю. Протягом 1979—1984 років видав три альбоми «Українських релігійних вишивок», у яких репродуковано зразки для вишивання ікон, оздоблення церковних обрусів та стихарів.

Як засвідчує Дмитро Блажейовський, ідея цього видання виникла в нього ще під час церковної діяльності в США: «Організуючи нові парафії в Америці (Омага, Денвер і Гюстон), я шукав зразків релігійних вишивок для церковних обрусів та ікон на корогвах, щоб таким чином зробити вигляд церкви всередині українським і щоб молоде покоління бачило різницю між латинським і українським стилем. Незважаючи на те, що жінки — члени сестриців — були готові виконати такі вишивки, годі було найти відповідні зразки. Тоді зародилась у мене думка самому видати таку збірку вишивок для церковного вжитку» [1].

[1] *Блажейовський Дмитро.* Українські релігійні вишивки.— Рим, 1979.— С. 1.

А далі наголошує: «Нам усім треба дбати, щоб зберегти українську вишивку як частину нашої національної спадщини в наших церквах і домах» [2].

Вміщені в альбомах зразки тісно пов'язані з історією християнства на Україні. Це образи Христа, святих Миколи, Анни, Юрія, архістратига Михаїла, Кирила і Мефодія, Ольги й Володимира, а також Богородиці Оранти — запрестольної ікони Софії Київської. На основі мозаїки в центральній бані цього собору вишита ікона Спасителя, що тримає в лівій руці Євангеліє, а правою благословляє паству. Бачимо тут і Вишгородську Богородицю, Покрову (як підкреслює автор, вона повинна нагадувати нам, що цим іменем називалася козацька церква на Січі, а свято Покрови — то свято українського війська).



Аркуші з альбома Дмитра Блажейовського «Українські релігійні вишивки». — Рим, 1984.

На одному з аркушів — Українська Римська Богородиця, скопійована з фрески на запрестольній стіні української парафіяльної церкви в Римі (за словами Блажейовського, там протягом кількох століть молилися українські владики та студенти української колегії в столиці Італії).

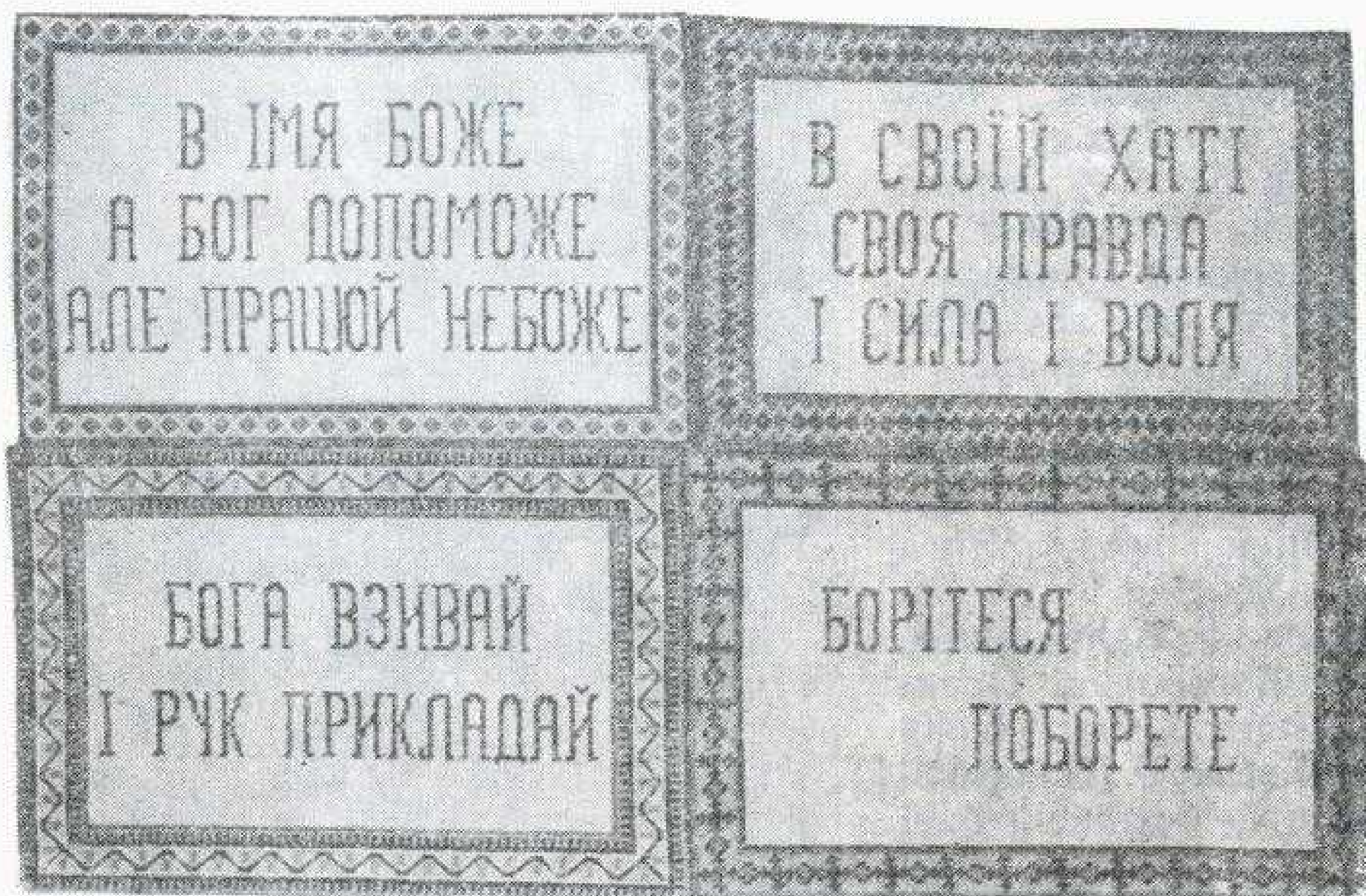
Цілий ряд вишивок призначений для оздоблення церковних обрусів. Крім звичайних хрестів, оточених ромбом, майстер репрезентує й трираменні патріарші, а також хрести, складені з чотирьох трикутників (такі встановлювалися на могилах борців за волю України, зокрема, на козацьких цвинтарях).

Зразки Блажейовського призначені для виконання хрестиком на «панама-полотні» або «канві». Вони вражають витонченістю ліній та барв, гармонійною композиційною будовою. При зображенні обличчя і рук пропонується техніка малих стібків — «через одну нитку», а при відтворенні постаті й тла — великих — «через дві нитки».

У передмові до альбому автор дає вельми детальні поради тим, хто вишиватиме ці зразки, щодо добору полотна, ниток, техніки виконання.

Вболіваючи і борючись за збереження й розвиток традицій української вишивки, майстер звертається до всього українства з закликом: «Вишивання — це частина нашої спадщини по наших прадідах, дідах і батьках. Зберігаймо цю спадщину, зберігаймо й поширюймо вишивку, бо вона є частиною нашої ідентичності... Наші мами і бабці повинні вчити вишивання своїх доньок, невісток і внучок, якщо їм залежить на збереженні цієї частини нашої традиції, на збереженні вишивок по своїх хатах і церквах, а не тільки десь по українських музеях. Хай наші музеї не будуть цвинтарем нашого минулого, а в цім і наших вишивок,

Там же.



Фрагмент аркуша з альбома Дмитра Блажейовського «Українські релігійні вишивки».— Рим. 1984.

але школою, де ми всі вчились би чогось, а наші жінки і дівчата вчились би, чиї вони доньки і яких мам, і вишивання, один з дарів, нам, українцям, Богом даних, зберігали, продовжували, поширювали і тих, що не знають, вчили» [3].

МИКОЛА СТРАТІЛАТ,
СТЕПАН МУЗИЧЕНКО

Київ

[3] *Блажейовський Дмитро.* Українські релігійні вишивки.— Рим, 1984.— С. 2.

РОМЕНСЬКИЙ КОБЗАР МУСІЙ ОЛЕКСІЄНКО

З давніх давен славилася кобзарським мистецтвом Роменщина. Народних співців майже всієї Лівобережної України колись особливо приваблював Іллінський ярмарок, що відбувався щороку на початку серпня в Ромнах. Очевидці засвідчують про перебування тут багатьох і багатьох кобзарів і лірників. В свій час знаменитий Остап Вересай ходив до Ромен, як до себе додому. Саме на Роменщині знайшовся йому перший вчитель Юхим, котрий взяв з собою в мандри по селах і хуторах Остапа. А коли Юхима не стало, то знову ж таки тут, в Ромнах, пристав Вересай до кобзаря Семена Кошового із села Голінки на Роменщині, в котрого й закінчив своє навчання і попростував далі в світ своїми власними життєвими й творчими дорогами. Але й опісля не раз ходив Остап Вересай із своїх Сокиринець шляхами своїх вчителів і наставників по Роменщині.

Ходив до Ромен з сусідньої Березівки і один з найдавніших кобзарів цього краю Іван Стрічка. В 1832 році фольклорист Платон Лукашевич, їдучи з-під Яготина до Ромен, у корчмі Новицького, десь поблизу Слобідки, записав від Стрічки до того часу невідому думу про Самійла Кішку. Бував у місті і бубнівський кобзар Трихон Магадин. Співав, зокрема, сумну думу «Втеча трьох братів з міста Азова з турецької неволі». Високої думки про Магадина був Остап Вересай.

Не тільки оспівував боротьбу трудящих за кращу долю, але й сам брав участь в ній кобзар-партизан Іван Запорожченко, що народився на одному з хуторів побіля Ромен. Це кобзар нового типу. До традиційної кобзарської діяльності він додав багато нового, що відповідало його уподобанням: співав те, що вивчив від інших кобзарів, одночасно,



Кобзар Мусій Олексієнко.
Мал. Ярослави Музиченко. Туш, перо. Київ, 1990.

складав нові пісні та вірші, у яких відбилися революційні настрої мас перших десятиліть XX ст.

Добре володів бандурою і уродженець Роменщени архітектор і художник Андрій Волошенко. Цікаво відзначити, що ще до революції одна з московських фірм налагодила виробництво українських бандур. Креслення їх зробив тоді ще молодий Волошенко. Місто над тихою Сулою стало рідною домівкою і для славетного роменського кобзаря Євгена Адамцевича, який є, безперечно, найбільш визначною постаттю серед всіх українських кобзарів пореволюційного періоду.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції на Роменщині існувала невелика кобзарська капела. Незабаром роменські кобзарі об'єдналися з миргородськими, і об'єднана капела народних співців почала виступати з концертами в містах і селах Полтавщини, Харківщини, Півдня України. Не можна не згадати роменських кобзарів Івана Петренка, Федора Терещенка та інших, які теж полишили певний слід в історії кобзарського мистецтва Роменщини.

Славні кобзарські традиції краю продовжує ветеран війни і праці, народний музика Валентин Заворотько. Не поривае своїх творчих і життєвих зв'язків з Роменщиною лавірківський бандурист із сусідньої Чернігівщини Ігор Рачок, який належить до числа відомих народних співців повоєнного покоління.

Одним із прекрасних, але, на жаль, і в наш час майже повністю забутим кобзарем Роменщини був Мусій Петрович Олексієнко. Народився він 17 листопада 1871 року в селі Процівці, що пізніше злилося з Ромнами. Батько його рано помер, мати працювала хатньою робітницею в місті. Дитині довелося зазнавати багато горя й нестатків. Але малий Мусій все ж закінчив народне училище, а потім пішов працювати учнем до садівника при поміщицькій садибі. В 1892 році М. Олексієнко поступив учнем телеграфіста на станцію Ромни Лібаво-Роменської залізниці і скоро освоїв свою професію. Телеграфістом він працював все життя.

Ще в ранньому дитинстві в М. Олексієнко виявилася велика любов до музики, народної пісні. Все це в значній мірі перейшло від матері, яка мала гарний голос, любила співати народні пісні, яких знала безліч. Підліток дуже любив музику і часто слухав гру на скрипці брата місцевої поміщиці. Той помітив зацікавлення підлітка-садівника і запросив його до себе, почав навчати грати. Тоді ж вітчим, який був неабияким майстром, виготовив йому скрипку.

Через все життя проніс М. Олексієнко любов до історії, літератури, театру, але найбільше — любов до музики. Грати любив за будь-яких

обставин, окрім скрипки опанував гру на гітарі, мандоліні, духових інструментах. У вільний від основної роботи час він, настроюючи роялі і піаніно в сім'ях заможних городян, принагідно купував в магазинах ноти, книги, музичні інструменти.

Слухаючи гру кобзарів, які часто бували на роменських ярмарках, Мусій Петрович зацікавився їх мистецтвом, купив стареньку бандуру і скоро навчився грати на ній, від багатьох народних співців засвоюючи свій власний репертуар. Упродовж усього свого життя він записував ноти та слова пісень і дум. Мусій Петрович особливо дорожив цим своїм скарбом (адже пісень було записано до півтисячі). Незадовго перед Великою Вітчизняною війною старший син роменського бандуриста Олександр, який керував оркестром в одній з військових частин, забрав їх до Ленінграда. Але розпочалася війна, і разом із сином кобзаря вони загинули у лихолітті війни в блокованому фашистами місті. Лише мізерна частина їх нині збереглася і знаходиться в фондах Роменського краєзнавчого музею.

Мусій Олексієнко брав якнайдіяльнішу участь в просвітньому драматичному гуртку, який виник в кінці минулого століття в селі Процівці і в який увійшли місцеві селяни-любителі, які були підтримані місцевим аматором театрального мистецтва Каменевим.

Перша вистава, як повідомила «Київська старовина», відбулася в лютому 1899 року. Тоді тут була поставлена «Наталка-Полтавка» І. Котляревського. Після вистави народний хор Процівки, організований Каменевим, виконав кілька творів Миколи Лисенка. Повідомляючи про цю виставу, журнал відзначив прекрасну гру кількох селян, а також М. Олексієнка. Слід підкреслити, що і в наступні роки М. Олексієнко буде відігравати важливу роль в просвітній діяльності цього гуртка.

Особливо значною була ця діяльність кобзаря в пореволюційні роки. В цей час він повертається до Ромен із станції Ромадан, де деякий час працював, і активно включається в мистецьке життя Ромен, яке в перші пожовтневі роки стало визначним центром української культури. В ті роки в Ромнах діяли кілька театральних колективів, потім була створена відома далеко за межами тодішньої Полтавщини пересувна капела імені Леонтовича.

Були серед його учнів і бандуристи, зокрема роменські бандуристи Іван Петренко, Іван Бедрін. Але найкращим учнем серед них став Євген Адамцевич. Сини М. Олексієнка розповідали, що добре пам'ятають той день, коли до них з товаришем завітав Є. Адамцевич і попрохав батька заграти на бандурі.

Мусій Петрович заграв тоді кілька народних жартівливих пісень, а коли заспівав думу «Про трьох братів Азовських», то Є. Адамцевич був зворушений до сліз і став благати, щоб Олексієнко навчив і його грати на бандурі. Той спочатку завагався, бо дуже важко вчити незрячого. Але Євген довго і настійно просив його і умовив. Адамцевич виявився здібним і ретельним учнем, за що його полюбив вчитель, віддав йому багато часу і уваги, навчаючи безкоштовно.

Своїм учням (а серед них, до речі, були і діти кобзаря) М. Олексієнко заповів у спадщину любов до музики, до народної пісні. Він віддавав весь свій талант, досвід і знання, щоб з них вийшли прекрасні музики. Серед синів слід згадати Олександра і Миколу, які успадкували від батька любов до музики. Вони грали в духовому оркестрі 21-го стрілецького полку, що дислокувався до війни в місті, а також в художніх колективах залізничників, машинобудівного заводу.

М. Олексієнко, як уже говорилося, умів грати на трубі, баритоні, басові, альту, скрипці, гітарі, віолончелі. Але найбільше любив скрипку і бандуру, грав на них особливо майстерно і зворушливо. Часто було, граючи на бандурі і співаючи старі думи, говорять, плакав разом з бандурою. Помер М. Олексієнко в березні 1945 року в рідному місті, де й похований на міському кладовищі.

ГРИГОРІЙ ДІБРОВА

Ромни

То було влітку 1935 року. У мальовниче придеснянське село Літки за тридцять кілометрів від Києва прибули працювати кілька молодих вчителів. Один з них виділявся з-поміж них — енергійний, веселий. Це був Михайло Панасович Стельмах, ще зовсім не відомий як письменник. Тим, кого він навчав, пощастило.

Учні місцевої школи захопилися з перших днів праці Михайла Стельмаха не лише його уроками з української літератури, а й великою фольклорно-етнографічною роботою, яку відразу ж організував новий учитель: збирали народні пісні та зразки вишивок.

Вчитель допоміг придбати різнобарвні туші, спеціальний дуже зручний для копіювання узорів вишивок папір. Розпочалася дуже інтенсивна гурткова робота. В альбоми записувалися пісні, влучні народні вислови — сюди ж перемальовували узори рушників, запонок, скатертів, сорочок-вишиванок, які хто зна з яких часів зберігалися в скринях літківських бабусь. Згодом ці альбоми потрапили до відділу рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, де вони зберігаються до цього часу. На їх основі було впорядковано прекрасну збірку «Народні пісні в записах Михайла Стельмаха» (Упор. В. М. Скрипка).

Про початковий період педагогічної роботи в Літках М. Стельмах пізніше говорив: «Після кожного заняття виходив щасливим і натхненним. Мені хотілося співати. Цьому певною мірою сприяв співучий літківський край, де ми записували народну творчість. Пісні самі нанизувалися в моїй пам'яті, я ледве встигав їх нотувати. Уже через рік мого вчителювання мій загальний зошит був повен пісень...» Збереглася й така згадка письменника про вчителювання в Літках: «Нашими фольклорно-етнографічними пошуками зацікавились у Києві. Наші томики тримали в руках П. П. Постишев, В. П. Затонський, П. П. Любченко. Школу відзначали. Втім не тільки за усну народну творчість. У нас був чудовий хор. Він часто виступав по радіо, на різних оглядах, концертах і олімпіадах. А технічний гурток... Без перебільшення можна сказати, що Літківська школа славилася на всю Україну».

І недаремно вже в перший рік праці в Літках Михайла Панасовича відвідав Максим Рильський і високо оцінив його педагогічну діяльність: «В Літках відбувся літературний вечір, організатором якого були Ви,— і скільки ж душі, висловлюючись трафаретно, вклали Ви в організацію цього вечора! Я бачив, які міцні зв'язки у Вас з Вашими учнями і з дорослими жителями Літок. Я добре зрозумів, ще тоді, що життя і література для Вас — єдине ціле і безконечно дороге. Я не помилився, це знають читачі і на Україні, і далеко за її межами».

У роки праці Михайла Панасовича в Літківській середній школі було прийнято до Спілки письменників України. До речі, десь принагідно він пообіцяв своїм колегам, що коли його приймуть до Спілки письменників, то на перерві серед учнів затанцює гопака (а він і танцював бездоганно). І слова свого дотримав: коли одержав привітання М. Рильського з цього приводу, пішов у танок перед школярами. І учні від душі розділили його радість. Та й на молодіжних вечорах він поводив себе як старший товариш учнів. А в танцях у напарниці брав Марту Негоду з Погребів. Мабуть, це ім'я так сподобалось письменнику, що ряд позитивних персонажів його творів дістали це ім'я.

Можна було б багато розповісти про те, з якою увагою, тактом, вимогливістю і любов'ю ставився учитель до кожного учня. Але найбільше хочеться сказати, як щиро любив цей чудовий неповторний край, був зачарований у тиху річечку Гончарівку. Любив і завжди згадував також і річку Любич, притоку Десни, до неї звертається і в своєму вірші:

Там, де Любич зійшовся з Десною,
Хвилі йдуть до широких просік.
Може, й наші дороги з тобою
Поєднались, мов ріки, навік.

Свої ліричні вірші він часто друкував у районній газеті «Стахановець». Всі літківці, а особливо вихованці М. Стельмаха, вже в той час стежили за появою його нових творів.

У 1939 році Михайло Стельмаха покликали на службу в армію. Той рік завершив перший етап творчості письменника. А роки перебування в Літках стали своєрідним джерелом — наснагою у всій подальшій творчості. Про це він сам неодноразово говорив. Про це свідчать його твори, в яких ми пізнаємо і літківців, і колег Стельмаха, і його самого.

Та не завжди молодому поетові світило сонце в його творчих справах. Як відомо, це був час жорстоких сталінських розправ над людьми, яким інкримінували безглузді звинувачення. Придумувались їм різні провини в неправильних поглядах на життя, давню невідому участь у вирі громадянської війни.

Дивовижним актом для учнів старших класів були майже щоденні вказівки вирвати з підручників або, гірше того, замальовувати чорнилом портрет або й текст того чи іншого громадського діяча чи письменника або текст про нього. Або зірвати обкладинку на щойно купленому зошиті за той малюнок, що на ньому був. Звичайно, учні розмірковували: в чому ж причина, чому не підходить малюнок? І хтось десь знаходив на малюнку невдалий штрих художника, від чого можна було розгадати хрестик чи якісь інші подібні йому символи чи знаки. І це розглядалось, як підступність ворога. Тому не дивно, що тільки за 1937 рік у літківській школі змінилося три директори, і ніхто не відав, де вони поділись і за що понесли таку кару.

Як уже сказано, з перших днів педагогічної роботи Михайла Панасовича в Літківській середній школі його захопила велика праця по збору усної народної творчості. Село було багате на старовинні пісні та звучні голоси сучасників. Отже, учитель мови та літератури загорівся створенням збірок таких пісень, а учні щедро допомагали йому в цій справі. З'явилося бажання зафіксувати також їх мелодії, музику. В цьому М. Стельмаху подав допомогу літній досвідчений вчитель музики і співів Дмитро Омелянович Музиченко, вихідець з місцевої заможньої сім'ї. Дмитро Омелянович добре був обізнаний з українською національною культурою, мав велику власну бібліотеку, де були твори з української історії та літератури. Він щиро відгукнувся на жвавий інтерес Михайла Панасовича до народного мистецтва і допомагав записувати ноти до зібраних пісень. Та, на превеликий жаль, в той час звичайне зацікавлення народною культурою часто сприймалось як націоналізм. До Дмитра Омеляновича почали без найменших підстав прискіпуватися. У зв'язку з цим він почав спалювати та закопувати книги з своєї бібліотеки, щоб не накликати біди за їх зберігання. Згодом розпочалось прискіпування до Михайла Панасовича. Тоді ще молодий учитель не витримав натиску і, певно, розгубився. Навіть так, що мав намір самогубства. Але Дмитро Омелянович вчасно це помітив, заспокоїв і умовив перейти до нього на квартиру та залишив у себе на проживання. Так Михайло Панасович став близьким другом сім'ї Д. О. Музиченка, що мало великий вплив на формування молодого поета. Син Д. О. Музиченка Василь особливо здружився з Михайлом Панасовичем, завжди був першим помічником у всіх його шкільних справах.

Та, як тепер пригадує тодішній керівник шкільного гуртка художньої самодіяльності учитель-пенсіонер П. А. Терещенко, трапився прикрий випадок, який відіграв вирішальну роль у долі сім'ї Музиченків і їх квартиранта М. Стельмаха. Василь, як голова гуртка художньої самодіяльності, вів конферанс виступу хору перед батьками учнів після зборів у школі. Вийшов оголошувати наступний номер, а в залі якось неспокійно, шумно. Після деяких зауважень щодо цього він раптом оголосив: «Хор виконає пісню про Ворошилова, а ви хоч слухайте, хоч не слухайте». Не пройшов цей факт повз увагу ревних охоронців вождизму. Після численних нарад та зборів з цього приводу Дмитра Омеляновича виключають з членів профспілки вчителів і звільняють з пе-

дагогічної роботи. Не витримавши випробувань, Дмитро Омелянович покінчив своє життя самогубством. В передсмертній записці він писав: «Ніколи я не був націоналістом і нікого не звинувачуйте в цьому. Дайте можливість усім нормально вчитись і працювати».

Михайло Панасович глибоко переживав цю втрату в сім'ї Музиченків, допомагав Василю закінчити середню школу і обіцяв матеріальну допомогу до закінчення вищої школи і, можна сподіватись, цього б дотримав Михайло Панасович. Але життя не так склалося. Василь, як і інші, був мобілізований до Червоної Армії і на фронті Вітчизняної війни загинув.

Після цього випадку з 1937 року переслідування за націоналізм у школі зосереджувались на М. Стельмаху. І цю хмару було розвіяти важко. Мама Михайла Панасовича Ганна Іванівна, піклуючись про долю свого сина, з почуттям тривоги на серці, приїздила в Літки і глибоко вболівала за нього. Але разом з тим вона не впадала в розпач.

В 1938 році його близького друга, завідуючого навчальною частиною Літківської середньої школи Івана Омеляновича Синицю, переводять на таку ж посаду в Требухівську середню школу. Та репресії не минули й Івана Омеляновича. В січні 1939 року його заарештовують і тримають у в'язниці до травня цього ж року, але за відсутністю серйозних звинувачень його було звільнено. А переслідування Михайла Панасовича все ж продовжувались.

Як не парадоксально, але за таку надзвичайно корисну роботу по збору спадщини української народної творчості школа відзначалась нагородами від наркомату освіти і, зокрема, сам нарком освіти УРСР Затонський В. П. запрошував до себе на зустріч групу з 32 найактивніших учнів школи у цій роботі. А організатора її Михайла Панасовича за цю ж роботу продовжують шельмувати як націоналіста.

Михайло Панасович, невтомний ініціатор фольклорно-етнографічної роботи учнів всієї школи, а до її наслідків присіпкувались як до роботи націоналістичної, що нібито пісні записуються «з уст нікчемних людей, і тому вони нікчемні, жебрацькі, не відбивають інтереси сучасності» і т. д.

Насувались тяжкі дні в житті вчителя. За старанне збирання фольклору Михайла Панасовича стали «обговорювати» в різних інстанціях. Тоді за нього добрим словом обмовився секретар ЦК КП(б)У П. П. Постишев, але, на жаль, згодом і той трапив у опалу, а діти в підручниках замалювали і його портрет.

Нарешті розглядалось питання діяльності М. Стельмаха в Літківській середній школі на засіданні РК партії Броварського району. Та на цей раз і тут знайшлись тверезо мислячі люди, які схвалювали його роботу і творчу діяльність.

Відстоювали його честь, справедливість і перспективність творчості редактор районної газети «Стахановець» С. А. Погребінський та секретар РК партії М. К. Ратушний. Тоді ж С. А. Погребінський сказав М. Стельмаху: «Неси скоріш торбу віршів — будем друкувати». І справді «Стахановець» щедро вміщував на своїх сторінках усі нові поетичні твори Михайла Панасовича.

Та не заспокоювались різні заздрісники й наклепники. Михайло Панасович врешті-решт звертається до секретаря РК партії з запитанням:

— Що ж мені робити?

А той йому відповів щиро і беззаперечно:

— Тобі потрібно тимчасово зникнути.

В 1939 році, серед навчального року, в розпал педагогічної роботи, коли не було масової мобілізації до лав Червоної Армії, М. Стельмах раптом призивається на службу в Армію. У цій справі, як тепер стало відомо, допоміг працівник військкомату капітан Чернуха за рекомендацією М. К. Ратушного.

Літківський період життя та праці, творчості і боротьби М. Стельмаха знайшов узагальнене художнє відображення в його автобіогра-

фічному творі «Дума про тебе». Дуже будемо сподіватися, що ближчим часом це дослідять наші фольклористи і літературознавці.

Літківці бережуть пам'ять про М. П. Стельмаха. В школі є невеликий музей, присвячений йому[1]. Піднято також питання про те, щоб цій школі присвоїти ім'я М. П. Стельмаха.

МИХАЙЛО СИНЕЛЬНИК

Літки
Київської обл.

[1] В основу цієї статті, крім свідчень літківчан, покладено матеріали, які зберігаються в цьому музеї.

ВПЕРШЕ НА УКРАЇНІ

Минулорічна осінь вписала світлу сторінку в книгу культурного і наукового життя українського народу за участю вчених і митців із-за кордону. 7-го вересня відкрився десятиденний Перший міжнародний літературно-мистецький український фестиваль «Золотий гомін». На фестиваль, який проходив у різних містах України, тільки із США прибуло 12 українських літераторів. Читали свої твори українські поети, що живуть за кордоном, лауреат премії ім. І. Франка (1990 р.) Віра Вовк, Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, Ярослав Балан, Юрій Коломиєць, Микола Корсюк, Аскольд Мельничук, Марія Ревакович, Ліда Палій. З нагоди цього свята вийшли спільні збірки творів поетів, що живуть на Україні та за кордоном. На фестивалі «Золотий гомін» щедро лунали українські народні пісні, виконувались танки.

На Україні митцями із-за кордону спільно із художниками України влаштовувалися виставки художніх полотен та фотографій, як, наприклад, виставка традиційного і сучасного релігійного живопису «Ікони України», що експонувалася наприкінці 1990 року в Київському державному музеї Т. Г. Шевченка.

27 і 28 вересня вперше виступав у Києві Візантійський чоловічий хор з Голландії, у якому, крім його керівника, немає жодного українця, але де постійно звучить українська музика, українська пісня. Як пише Олесь Гончар у статті — рецензії на концерт «Зустріч з цивілізованими людьми», це диво, що людям, потомкам великих мореплавців і мислителів, які «витворили одну з найдавніших європейських цивілізацій, виказавши своє дивовижне уміння в ремеслах, малярстві, господарюванні і навіть у квітникарстві», людям, далеко від нас голландського міста Утрехта, у яких інший, ніж у нас, історичний досвід та інші традиції, удалося осягнути пісенні чари культури українського народу, доти їм не відомої, відкрити для себе незрівнянну красу мелодій Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артема Веделя, Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Станіслава Людкевича. І ожили з партитур твори, наголошує Олесь Гончар, «що віками, задовго до нашестя сталінсько-брежнєвських руйначів лунали під склепінням наших божественно прекрасних церков та соборів. Духовна класика України стала для голландців не просто мистецьким захопленням, вона стала для них справою життя, якій варто посвятити себе достанку. Так повестися могли тільки люди не самозамкнуті, чиї серця безоглядно відкриті до надбань культури будь-якої нації, і, мабуть, саме їх, людей, здатних неупереджено, об'єктивно ставитися до всіх духовних цінностей людства, варто називати людьми справді цивілізованими»[1].

Про цей оригінальний хор, який існує вже майже сорок років і дав концерти в багатьох країнах світу, а з нагоди 1000-ліття хрещення

[1] Літ. Україна.— 1990.— 4 жовт.

України-Русі цей хор запросили до Риму, де вперше в історії його слухали дипломати з 27-ми держав світу, ми нічого не знали. Тому, віддаючи високу шану цьому хорові і кидаючи докір цим страшним обставинам, які були в нас, Олесь Гончар пише: «Це той унікальний ансамбль, що вже не один десяток літ тріумфально виступає перед шанувальниками красного співу багатьох країн Західної Європи, США, Бразілії, Канади, і лише ми на Україні про нього нічого аж до нині не знали. Якою ж важкою й непроникно щільною була ота залізна завіса, що наглухо відгороджувала нас у роки тоталітарної задухи від багатьох таких промовистих і генетично близьких нам явищ світової культури!» [2].

І ось нарешті цей унікальний «хор голландських козаків», як його іменує західна преса, і не безпідставно, прибув на Україну. Це звідси ще в далекі часи лиха доля закинула в далеку північну країну українських козаків, про що, опираючись на авторитетні джерела, досить переконливо розповів у статті «Звідки взялися голландські козаки?» [3] Сергій Плачинда, слушно наголосивши, що є генетична пам'ять, яка може творити дива — через цілі віки, а то й тисячоліття нести «незбагненне хвилювання крові у нащадків давно забутих ними своїх славетних предків», здатна змушувати теперішніх «високоцивілізованих «корінних» голландців співати на увесь світ українських пісень».

Візантійський хор заснував талановитий український митець — диригент і композитор — Мирослав Антонович (походить із західних областей України). У 1952 році він прибув у голландське місто Утрехт і організував там цей славетний хоровий колектив. Прибувши до Києва, хор дав три концерти (у Республіканському Будинку органної і камерної музики — 27 вересня, Жовтневому Палаці культури та Покровській церкві на Подолі — 28 вересня), на яких чарівно звучала українська духовна і світська музика. «І грянув спів! На очах одразу, миттєво ніби відмолоділи всі! Ніби славетні наші Гмиря й Паторжинський і всі генії нашого співу, наснажені якоюсь небесною силою, постали з небуття, щоб явити нащадкам свою невмирущість, своє безсмертя», — із захопленням пише Олесь Гончар, який був на концерті наших друзів з Голландії. Хором диригували поперемінно Мирослав Антонович та українка з Канади, яка керує жіночим ансамблем у Торонто, Квітка Зорич-Кондрацька. Програма цього вечора, зазначає письменник, була дібрана з винятковою тактовністю, тому «цей незвичайний концерт вилився в могутній реквієм, сповнений величезної емоційної сили».

Під час концерту чуйні серця слухачів і артистів забились в унісон, злилися в одній величній гармонії добра, злагоди і любові. Багато творів, у тому числі й пісню «Де згода в сімействі, де мир і тишина», люди слухали, затаївши подих, стоячи. Жаль тільки, що три концерти (до того ж один відбувся пізно вночі) для Києва замало.

Щедрі й талановиті гості «принесли нам, мовби заново для нас відкривши, такі неоціненні скарби української духовності, що ми їх, здається, й самі не завжди усвідомлюємо повністю». Ми цілковито приєднуємося до високої оцінки Олеся Гончара співаків із Голландії, їх унікальності, їх високого виконавського рівня. Зачаровані слухачі своїми бурхливими оплесками висловлювали щиру вдячність хористам та їхньому керівникові за справжній подвиг в царині музичної культури, за те, що «вони дали відчути всім нам живий подих національного відродження, осягнути, яким значним може бути внесок українського народу в культуру європейську і світову».

МИХАЙЛО ГУЦЬ

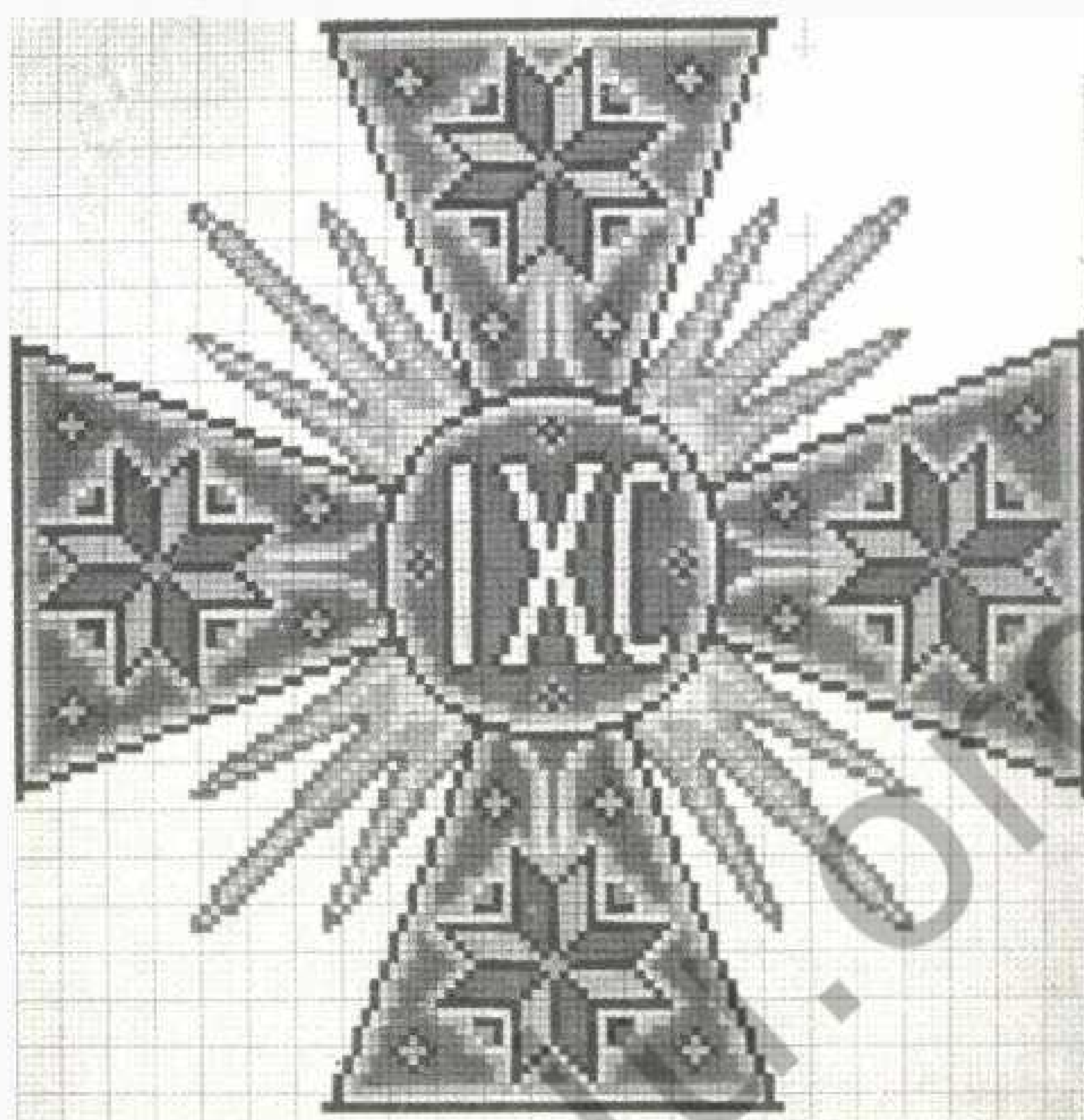
Київ

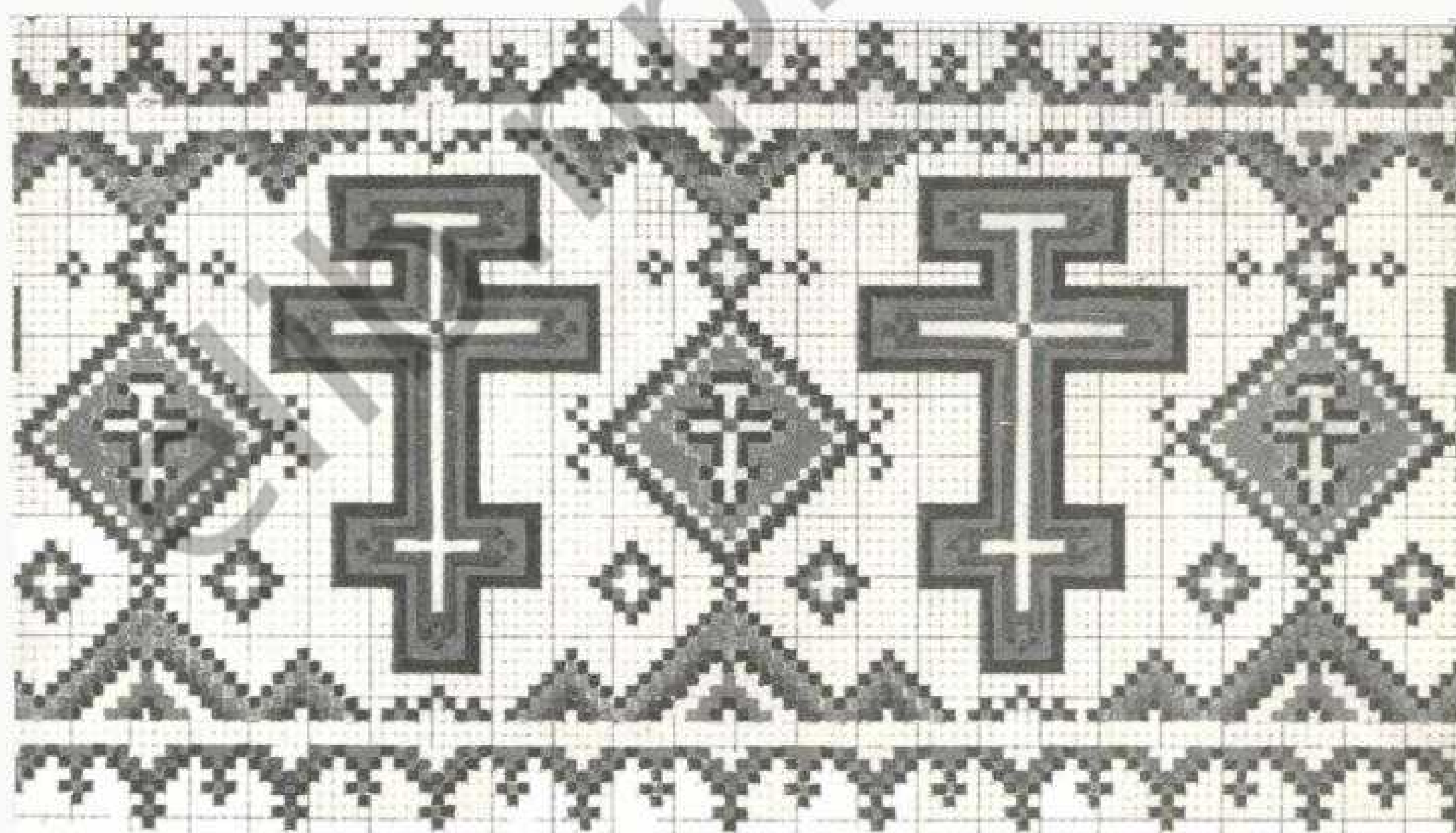
[2] *Там же.*
[3] Літ. Україна.— 1990.— 25 жовт.

В ЖУРНАЛЕ

IN THIS ISSUE

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1, 4 с. Богородиця. Спаситель. З альбома Дмитра Блажейовського «Українські релігійні вишивки».— Рим, 1984. *У РУБРИКАХ:* Зразки орнаментів з альбома Дмитра Блажейовського.





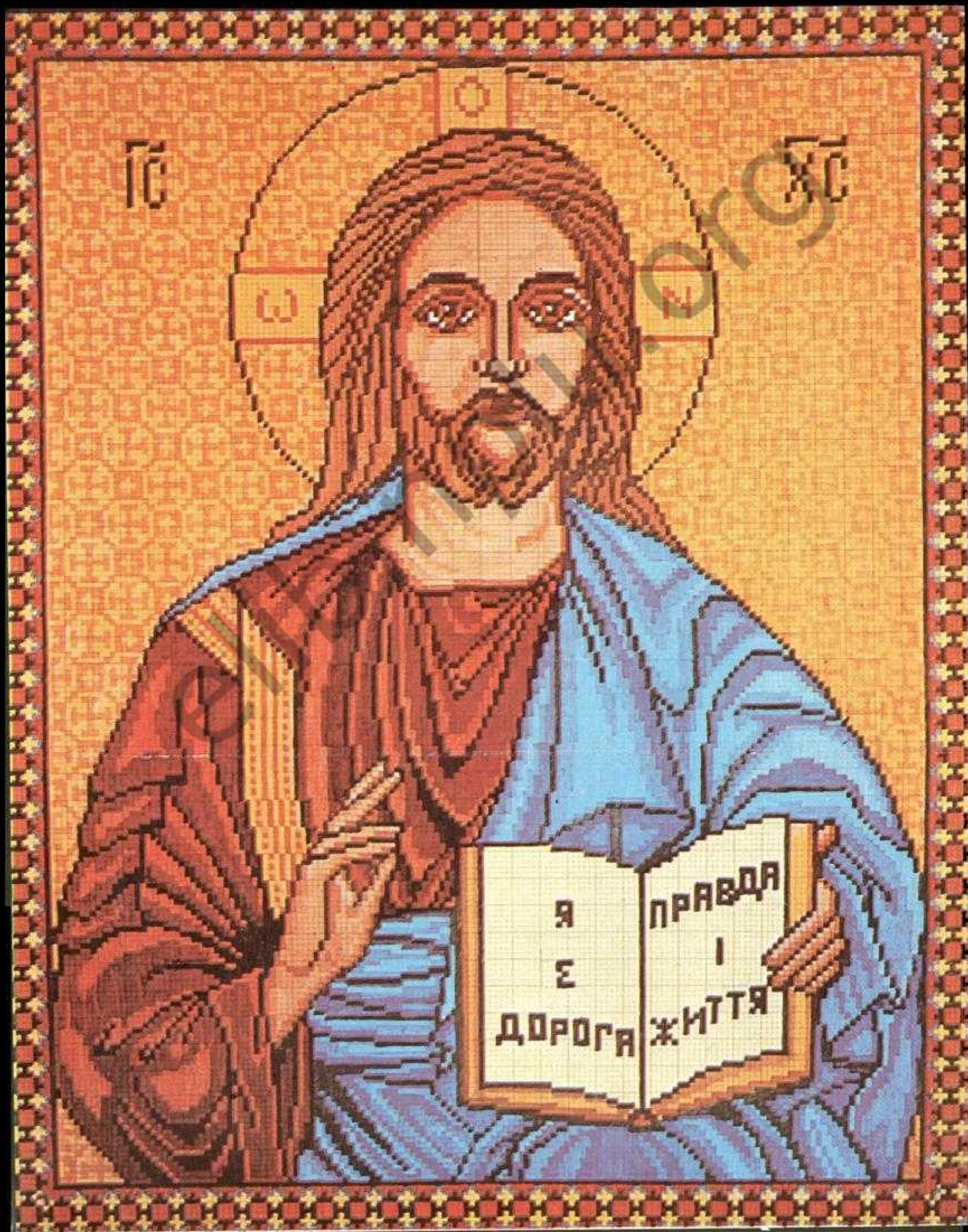
Дмитро Блажейовський.
Зразки орнаментів вишивання хрестиком.
Рим. 1980.

1 крб. 80 коп.

Індекс 74328

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

НАУКОВА ДУМКА



0130-6936. Нар. творчість та етнографія, 1991. № 2. 1—96